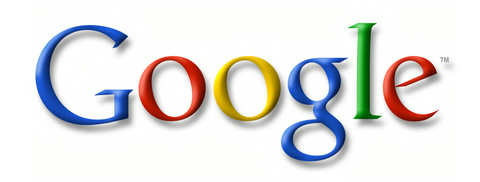
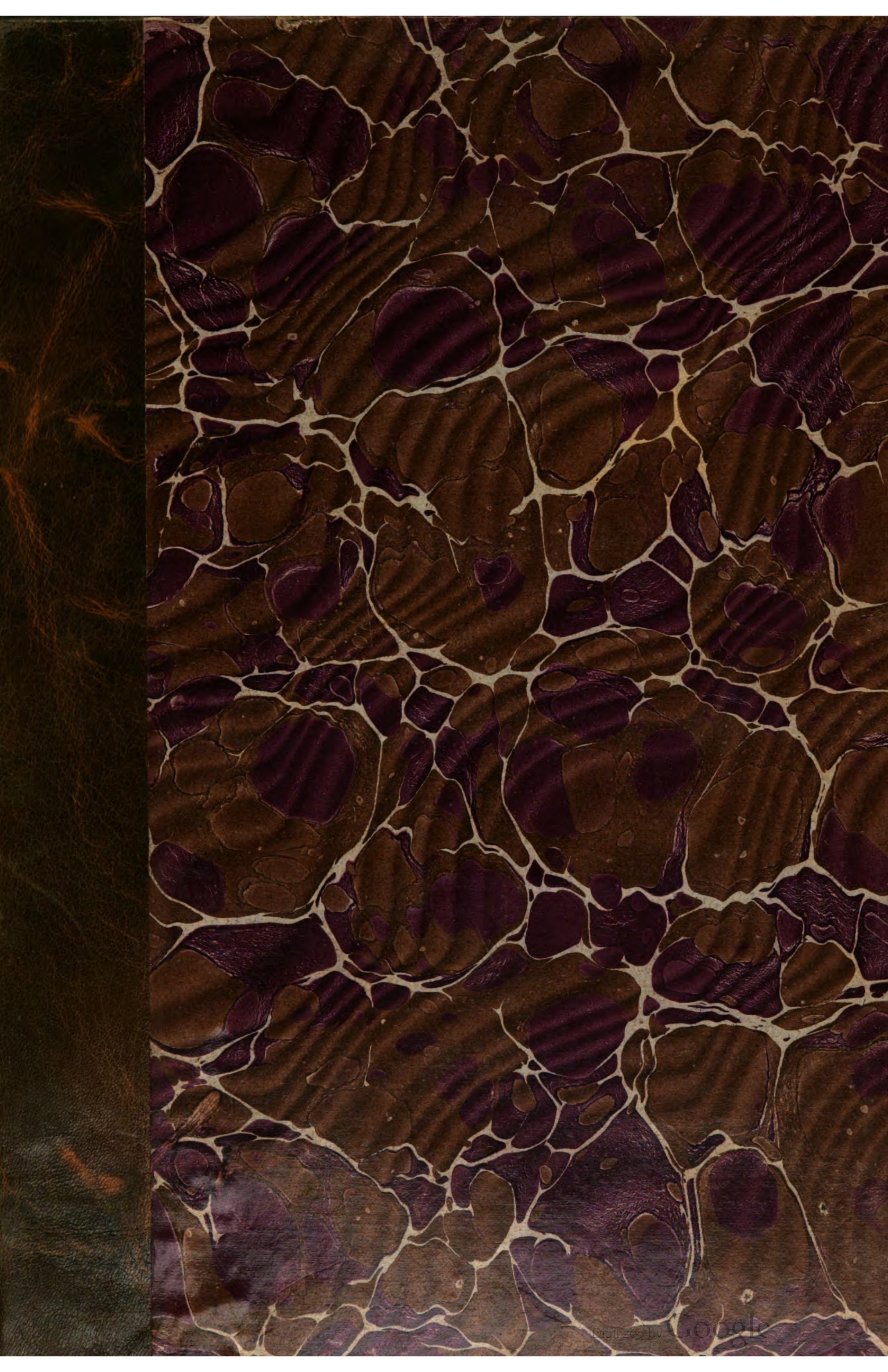
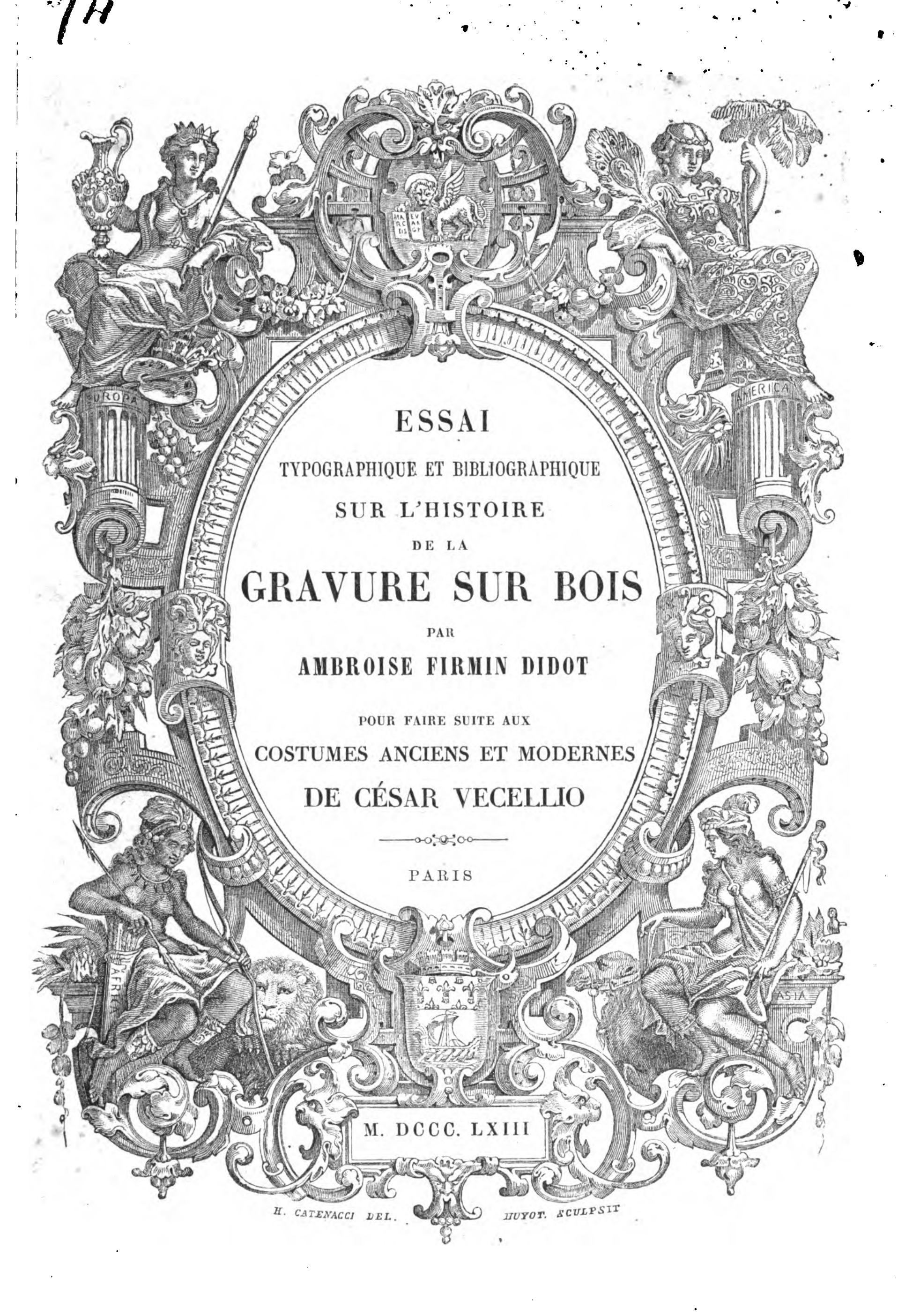

Google









ESSAI

TYPOGRAPHIQUE ET BIBLIOGRAPHIQUE

SUR L'HISTOIRE

DE LA

GRAVURE SUR BOIS

PAR

AMBROISE FIRMIN DIDOT

POUR FAIRE SUITE AUX

COSTUMES ANCIENS ET MODERNES

DE CÉSAR VECELLIO

PARIS

M. DCCC. LXIII

ESSAI

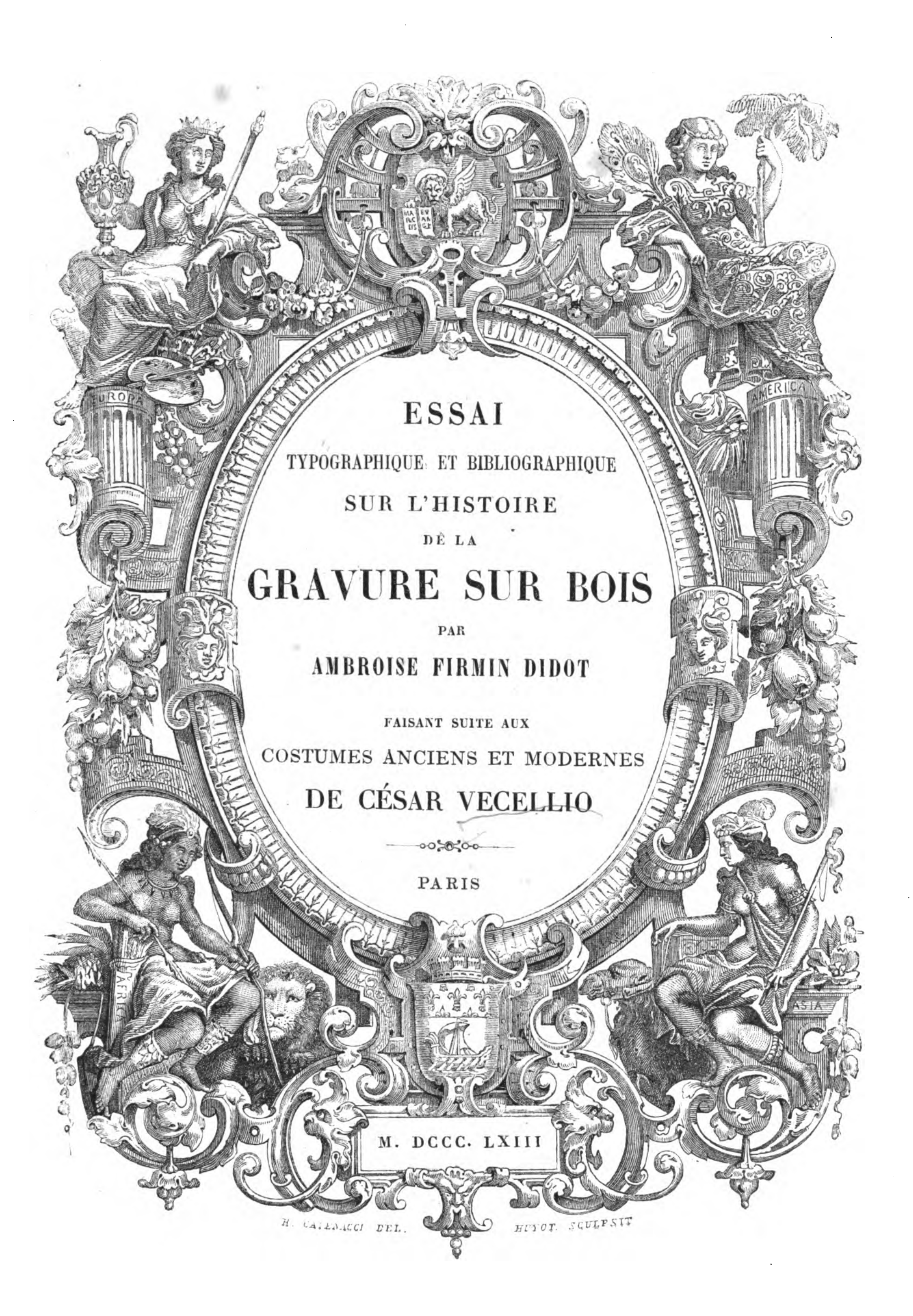
TYPOGRAPHIQUE ET BIBLIOGRAPHIQUE

SUR L'HISTOIRE

DE LA

GRAVURE SUR BOIS.


TYPOGRAPHIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES & FILS
CESARE
VECELLIO


EUROPA
AMERICA
AFRICA
ASIA
MARCUS EVANGE
ESSAI
TYPOGRAPHIQUE ET BIBLIOGRAPHIQUE
SUR L'HISTOIRE
DE LA
GRAVURE SUR BOIS
PAR
AMBROISE FIRMIN DIDOT
FAISANT SUITE AUX
COSTUMES ANCIENS ET MODERNES
DE CÉSAR VECELLIO
PARIS
M. DCCC. LXIII
H. CATENACCI DEL.
HUYOT. SCULPSIT

ORDRE DES MATIÈRES.

Les Figures de la Bible (Icones veteris Testamenti).

Encadrements et planches diverses, dus ou attribués à Hans et à Ambroise Holbein, son frère.

L'Anatomie de Vésale.

Suisse et bords du Rhin.

ÉCOLE ITALIENNE.

Des camaïeux.

ÉCOLE FRANÇAISE.

Les livres d'heures.

Paris.

Imprimeurs et éditeurs qui ont fait paraître des livres contenant des gravures sur bois.

GEOFROY TORY.

Les livres à vignettes.

Artistes dessinateurs et graveurs sur bois à Paris.

JEAN COUSIN.

Marques des imprimeurs et libraires.

Lyon.

Artistes dessinateurs et graveurs sur bois à Lyon.

BERNARD SALOMON dit LE PETIT BERNARD.

Autres villes de France.

Livres à gravures sans indication de lieu.

Espagne.

Angleterre.

DÉCADENCE DE LA GRAVURE SUR BOIS EN EUROPE.

RÉNOVATION DE LA GRAVURE SUR BOIS.

ESSAI

SUR LA

GRAVURE SUR BOIS

ESSAI

SUR LA

GRAVURE SUR BOIS

PAR

AMBROISE FIRMIN DIDOT

Une histoire de la gravure sur bois est une entreprise hérissée de difficultés, ainsi qu'on en peut juger par les essais qui ont été tentés jusqu'à présent. Sans avoir la prétention d'approcher même d'un tel but, pour lequel il faudrait consulter toutes les bibliothèques de France et des pays étrangers, je me bornerai à un résumé, où l'on trouvera quelques aperçus nouveaux, dont plusieurs se rattachent à l'imprimerie (1). C'est un cadre que j'espère pouvoir remplir plus tard, en mettant à profit les lumières de tous ceux qui, par des études spéciales, d'heureuses découvertes et une position exceptionnelle, voudront bien me venir en aide dans ce long travail.

Je comptais particulièrement sur le bienveillant concours de M. Jules Renouvier; nous devions, à son prochain retour à Paris, chercher à éclaircir bien des points obscurs dans l'histoire de la gravure sur bois par la comparaison des monuments que j'ai réunis dans ma bibliothèque, lorsque la fatale nouvelle de sa mort prématurée est venue désoler tous ceux qui s'intéressent à ces études et aux progrès de l'art, et nous priver des derniers résultats de ses méditations et de sa longue expérience. En lui l'histoire de la gravure perd un esprit éminent, d'un goût fin, délicat et juste, et un écrivain sachant exprimer avec bonheur, hardiesse et précision les détails des arts graphiques, si difficiles à saisir et à bien rendre.

Je ne m'engagerai pas dans de longues discussions au sujet des premières impressions xylographiques, dont la Hollande et l'Allemagne se disputent l'origine; la Belgique, l'Italie, la France même, pourraient aussi élever des prétentions, du moins pour le perfectionnement de certaines parties de cet art. Tout ce qui a été écrit sur ce sujet laisse ces questions indécises. S'occuper de chaque gravure isolée, en discuter le mérite et les particularités, eût été un travail considérable, et à cet égard l'œuvre de Bartsch suffit jusqu'à un certain point. C'est à ses rapports avec l'imprimerie, à laquelle se rattache plus particulièrement la gravure sur bois, et aux principaux ouvrages, un peu négligés des bibliographes, que je m'attacherai plus particulièrement (1); ils sont curieux et utiles pour l'histoire de l'art, et deviennent de plus en plus recherchés. Ils sont maintenant l'un des principaux ornements des bibliothèques de choix.

(1) J'ai dû supprimer de cet Essai tous les détails concernant les artistes et imprimeurs qui, dans les divers pays, ont concouru, à des titres divers, à la gravure sur bois. L'appréciation de leur mérite sous le rapport du style et de l'exécution, l'examen comparatif de leurs œuvres, et les discussions sur l'origine de tant de pièces anonymes ou controversées, formeraient plusieurs volumes; je me suis donc borné à quelques notions sur ces divers sujets, en indiquant le nom des artistes et imprimeurs les plus connus et le titre sommaire de leurs œuvres principales.

(1) Dans la nouvelle édition de son *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, M. J.-Ch. Brunet a donné beaucoup plus d'extension à cette partie si intéressante de la bibliographie.

Mais, pour que ces recherches fussent d'une véritable utilité, il aurait fallu pouvoir reproduire des modèles de chaque style des maîtres; alors toute assertion, appuyée d'un exemple, eût parlé aux yeux, juges suprêmes de ce que la parole ne saurait définir. Quelques essais en ce genre ont été déjà tentés, en Angleterre, par Jackson et Chatto et par Dibdin; en France, par M. Léon de Laborde; à Leipsig, par M. Rudolph Weigel (1); et à Nuremberg, par le Dr Von Eye et Jacob Falke (2). Il serait désirable que la corporation des libraires et imprimeurs de la France, de l'Angleterre, de l'Allemagne et des autres pays réunit en un seul faisceau tant d'efforts isolés pour ériger un monument complet et durable à cette partie si intéressante de la typographie (3).

DE LA GRAVURE SUR BOIS.

La XYLOGRAPHIE est l'art de découper dans une planche de bois le dessin tracé à sa surface, afin que chaque trait de ce dessin, mis EN RELIEF par le couteau ou la pointe du graveur, puisse se reproduire sur le papier alors que la superficie du bois gravé a été enduite d'encre d'imprimerie. Cette empreinte, dans l'origine, s'opérait au moyen d'une pression exercée par la brosse ou frotton, et c'est plus particulièrement à ce genre d'impression que s'applique le mot *xylographie*. Ce procédé long et imparfait, que l'invention de la presse à imprimer a remplacé avec tant d'avantage, est encore en usage pour l'impression des papiers de tenture.

L'impression en *taille-douce* se fait par un procédé tout différent : les traits du dessin sont gravés en CREUX sur une plaque de cuivre, soit au burin, soit par l'action des acides, en sorte que l'encre, qu'on fait pénétrer dans le creux des tailles, se reproduit sur le papier au moyen d'une forte pression exercée entre deux cylindres. Cette pression force le papier très-mouillé de pénétrer au fond de ces tailles qui restent empreintes d'encre, la surface de la planche ayant été préalablement essuyée. Dans la gravure en taille-douce, la profondeur des tailles atteint à peine un dixième de millimètre, tandis que dans les gravures sur bois les tailles mises en relief, même les plus serrées, ont une hauteur dix fois plus considérable.

Pour l'impression des gravures *sur bois*, l'encre doit être d'un noir très-léger (de fumée) afin de ne se déposer qu'à la surface des traits gravés en relief; tandis que pour la *taille-douce* l'encre, qui doit pénétrer dans le creux des traits et y rester, se compose d'un noir plus pesant (le noir d'ivoire ou le noir fait avec des os brûlés). Dans l'un et l'autre procédé, le noir est étendu dans un vernis dont l'huile, qui en est la base, a été épaissie par une cuisson plus ou moins prolongée.

Si la gravure sur bois obtient plus difficilement que la gravure en taille-douce cette finesse de taille, ce croisement des traits, ce pointillé que l'emploi de la roulette rend facile à la taille-douce; si elle est privée des *remorsures* et de la pointe sèche, ainsi que de toutes les ressources de l'*acqua tinta*, elle a du moins entre autres avantages celui de reproduire les traits tels que les maîtres les ont tracés de leur main sur le bois même et de leur conserver une certaine hardiesse et une ampleur qui donnent aux gravures sur bois, si les traits originaux ont été bien suivis par le canif du graveur, un caractère grandiose. Mais son principal mérite est de pouvoir multiplier les impressions, au moyen de la presse typographique, dix fois plus rapidement que ne peut le faire le procédé de la taille-douce; et, tandis qu'une planche gravée sur cuivre en taille-douce ne saurait imprimer plus de 800 bonnes épreuves et 800 autres après avoir été retouchée, la gravure sur bois peut tirer un nombre d'estampes indéfini et se reproduire facilement au moyen du clichage (1).

La gravure en relief était connue des anciens; et les toiles peintes de l'Orient, qui remontent à une haute antiquité en Asie, prouvent que l'impression au moyen de reliefs n'y était pas inconnue. On doit même supposer que c'est à l'application de ce procédé aux livres de Varron que Pline fait allusion lorsqu'il vante l'invention *merveilleuse* et presque *divine* qui permit à Varron, à l'exemple du célèbre bibliophile Atticus, de reproduire dans son livre des *Imagines* les portraits des personnages illustres, et

(1) Leipsig, 1851-1854, in-4o.
(2) Nuremberg, 1857, in-fo.
(3) On ne saurait trop regretter que la bibliomanie, par un fanatisme que je comprends et que j'excuse tout en le déplorant, ait fait détruire à jamais tant de belles gravures sur bois, très-exactement copiées, et qui reproduisent soit les monuments les plus remarquables de la superbe bibliothèque de lord Spencer, soit les essais primitifs de la xylographie. MM. Dibdin et de Laborde n'avaient pas besoin de cette immolation pour ajouter à l'incontestable mérite de leurs livres celui bien plus facile de la rareté.

(1) C'est tout récemment qu'on a gravé sur acier les planches en taille-douce, ce qui permet de tirer un bien plus grand nombre d'épreuves sans les fatiguer. On peut aussi recouvrir les planches gravées sur cuivre et même sur acier de nouvelles additions métalliques, en les aciérant ou cuivrant au moyen de la galvanoplastie, chaque fois qu'elles ont tiré un certain nombre d'épreuves. Mais les frais d'impression en taille-douce restent toujours beaucoup plus coûteux que ceux de la typographie, qui peut, d'ailleurs, imprimer simultanément le texte et les gravures sur bois, ce que ne saurait faire la taille-douce.

de les multiplier à l'infini. Pline ajoute que sept cents portraits ainsi reproduits dans l'ouvrage de Varron pouvaient être expédiés en tous pays et ne *faisaient qu'un* avec le livre. On conçoit, en effet, l'admiration de Pline pour ce procédé; mais il est regrettable qu'il n'ait point remplacé par une simple description les pompeux éloges qu'il prodigue à cette découverte (1) :

« Imaginum amore flagrasse quondam testes sunt et Atticus ille Ciceronis, edito de his volumine, et Marcus Varro, *benignissimo invento,* INSERTIS voluminum suorum fecunditati, non nominibus tantum *septingentorum* illustrium, sed et *aliquo modo imaginibus :* non passus intercidere figuras, aut vetustatem æri contra homines valere, *inventor muneris etiam diis invidiosi*, quando immortalitatem non solum dedit, verum etiam in *omnes terras misit*, ut præsentes esse ubique et *claudi* possent. » (Plin., *Hist. nat.*, l. XXXV, c. 2.)

Pour reproduire à des nombres infinis et pouvoir insérer dans les livres ces portraits de sept cents personnages, Varron dut recourir à une impression, soit en relief (*la gravure sur bois*), soit en creux (*la taille-douce ou les nielles*).

Mais l'impression de la gravure en creux devait offrir encore plus de difficultés que celle de la gravure en relief. En effet, l'impression de la gravure en creux exige un très-fort foulage, qui aurait écrasé le tissu du papyrus; il fallait donc l'invention du papier pour que les nielles, dont les premiers essais furent faits sur du soufre (2), pussent donner naissance à l'impression en taille-douce. Les peaux d'animaux ou le tissu de la toile auraient offert aussi plus de difficultés à cette impression qu'à celle sur relief.

Malgré toute l'admiration de Pline pour ce procédé, il paraît que les difficultés d'exécution le firent bientôt abandonner, puisqu'il n'en est plus fait mention après lui. Si les substances destinées à recevoir ces impressions avaient eu les avantages qu'offrent nos papiers, ce procédé *merveilleux* se serait perpétué dans les livres, puisqu'on sait le goût passionné des Romains pour tout ce qui se rattachait aux beaux-arts et aux lettres ainsi qu'à la reproduction des images des personnages illustres ou qui leur étaient chers.

(1) Ce procédé avait peut-être quelque analogie avec celui que les Chinois ont anciennement employé pour reproduire d'une manière très-simple les portraits de leurs souverains et hommes célèbres, en gravant en creux sur une surface polie, ordinairement en pierre, le contour des traits, et la recouvrant ensuite d'une teinte noire, en sorte que ces tailles creusées, n'étant pas atteintes par l'encre, apparaissent blanches sur le papier noirci par l'encre appliquée à la surface de la pierre.

(2) Telles sont celles que j'ai vues à Milan dans la galerie Durazzo, la plus riche qu'il y ait au monde en nielles.

DE LA GRAVURE SUR BOIS JUSQU'A ALBERT DURER.

Quoique plusieurs écrivains, tels que Ottley et Zani (1), aient pris au sérieux le récit romanesque raconté si longuement par Papillon dans son *Histoire de la gravure*, pour faire remonter au temps du pape Honorius IV une série de gravures exécutées sur bois et représentant huit scènes de la vie d'Alexandre le Grand, dessinées et gravées par un certain chevalier Cunio et par sa sœur, qui les avaient dédiées et présentées à ce pape en 1284 ou 1285 (2), je crois que c'est sous l'hallucination de son esprit quelquefois malade (3) que Papillon nous l'a transmis. Peut-être même n'est-ce qu'une mystification qu'il a prise au sérieux. MM. Jackson et Chatto ont réfuté fort au long ce récit de Papillon, mais en omettant la principale objection :

En 1284, y avait-il des fabriques de papier à Ravenne et même en Italie?

Dans son récit, du reste fort embrouillé, et où la description et l'histoire des plus romanesques du frère et de la sœur Cunio ajoutent à l'invraisemblance, Papillon ne dit pas précisément qu'il ait vu ces gravures, il affirme seulement qu'il a écrit sous la dictée d'un capitaine suisse, M. Gerder (4). Selon Papillon, il y aurait eu « dans un cartouche ou frontispice « d'une gravure assez grossière, ces mots en « mauvais latin ou ancien italien gothique avec « beaucoup d'abréviations :

« LES CHEVALEREUX FAITS EN GRAVURES « du grand et magnanime Macédonien Roi, le « preux et vaillant Alexandre, dédié, présenté « et offert très-humblement au Très-Saint-Père « le pape Honorius IV, la gloire et le soutien de « l'Église, et à nos très-illustres et très-généreux père et mère, par nous Alexandre-Albéric Cunio, chevalier, et Isabelle Cunio, frère « et sœur jumeaux, premièrement réduit, imaginé et essayé de faire en relief, avec un petit « couteau, en tables de bois unies et polies par

(1) *Materiali per servire alla storia dell' incisione in rame, in legno, ecc.* Parma, 1802, in-8, pp. 34, 85, 86.

(2) Ce pape n'ayant régné que deux années, du 2 avril 1285 jusqu'au 3 avril 1288, l'exécution de ces gravures aurait dû être antérieure à cette date.

(3) C'est ce que Papillon avoue lui-même ainsi, p. 335, t. I. En parlant du graveur sur bois Lefèvre, il ajoute : « Par un accident et une fatalité commune à plusieurs graveurs aussi bien qu'à moi, Lefèvre est devenu aliéné d'esprit en 1759 ou 1760, sans avoir pu être guéri, etc.; » et au t. II, *Supplément*, p. 39, Papillon dit que son esprit s'aliéna tellement qu'on fut contraint de le faire venir à l'Hôtel-Dieu.

(4) « Voici, dit Papillon, t. I, p. 84, la description de ces anciens livres, telle que je l'écrivis devant lui (Gerder), et qu'il eut la bonté de me l'expliquer et de me la *dicter*. »

« cette savante et chère sœur, continués et « achevés ensemble à Ravenne, d'après les huit « tableaux de notre invention, peints six fois « plus grands qu'ici représentés, taillés, expli- « qués en vers et ainsi marqués sur le papier, « pour en perpétuer le nombre et en pouvoir « donner à nos parents et amis, par reconnais- « sance, amitié et affection. Ce fait et fini, âgés « seulement l'un et l'autre de seize années par- « faites. »

Suit la description des huit sujets, dont quatre, ainsi que le fait remarquer M. Chatto, sont semblables à ceux que le Brun a traités dans ses célèbres *Batailles d'Alexandre*.

L'impression, d'un bleu pâle et qui paraissait avoir été opérée par la pression de la main sur la planche, était faite sur un papier bis, selon le dire de Papillon.

Or les premiers papiers fabriqués en Italie, en France, en Allemagne, sont remarquables par leur blancheur. En effet, comme la fabrication était alors très-restreinte, on n'employait que le chiffon provenant des plus belles toiles. Ce papier, d'une teinte grise, serait-il venu de Chine? il n'y a pas impossibilité, puisque Marco Polo, qui voyageait en Chine et en Perse en 1275, a mentionné dès cette époque l'impression d'un papier-monnaie faite en Chine sur du *papier de mûrier*. Mais, si Papillon avait vu ces gravures, ce fait l'aurait frappé, et il n'aurait pas manqué de le signaler dans les longues descriptions qu'il nous fait des impressions en Chine et du papier qu'on y fabrique (1).

En Europe, de même qu'en Chine, les impressions xylographiques se rattachent à l'invention du papier. Les plus anciennes fabriques de papier en France sont celles de Troyes; elles datent du commencement du quatorzième siècle. Aussi voyons-nous qu'il est fait mention de cartes à jouer dès 1341 dans le roman du *Renart contrefait* (2).

En Espagne, un édit de Jean I[er], roi de Castille, daté de 1387, et à Paris, une ordonnance du prévôt, datée de 1397, défendent le jeu de cartes. Un compte du trésorier de Charles VI, daté de 1392, relate une somme de cinquante-six sols payée à Jacquemin Gringonneur, peintre, pour trois paquets de cartes fournis pour le jeu de Sa Majesté. Il est fait mention des cartes à Nuremberg dès 1380 et 1384.

A Augsbourg, en 1418, la profession de fabricant de cartes était connue sous le nom de *Kar-*

(1) T. I, chap. IV, et p. 371-382.
(2) Ce mot de *cartes* indique que dès lors on remplaça par des feuilles de papier ou de carton mince les plaques d'ivoire sur lesquelles, dans l'origine, étaient peintes les figures des jeux (dits de carte). C'est encore sur des plaques d'ivoire que sont peintes, en Perse, les figures servant à des jeux semblables à nos jeux de cartes.

tenmacher. Le commerce des cartes exportées d'Allemagne en Italie devint même si considérable que nous voyons les fabricants à Venise obtenir, en 1441, l'interdiction de ces cartes et de ces figures coloriées venant de l'étranger, vu que cette concurrence faisait tomber à Venise leur art en décadence.

L'estampe gravée sur bois que l'on reconnaissait généralement pour la plus ancienne en Europe était le *Saint Christophe portant l'enfant Jésus*. On voit sur cette grossière image, gravée au trait, la date de 1423. Le cabinet des gravures du Musée royal de Bruxelles possède une estampe, également xylographique, qui serait plus ancienne, puisqu'elle est datée de 1418. Elle représente la Vierge entourée de quatre saintes (1).

On a élevé des doutes sur cette date et sur l'authenticité de cette gravure; mais je crois qu'on peut avoir toute confiance dans le récit de M. de Reiffenberg, qui en a enrichi le Musée de Bruxelles. Du moment où le papier de chiffe était en usage, l'impression de tout objet en relief devient admissible. Heinecken cite un martyre de saint Étienne daté de 1437, et Jansen un Calvaire de 1443.

Les corporations des *Printers*, *heilige Printer*, *Figur-Printers*, *beeldeken Printers* devaient remonter à cette époque. La confrérie de Saint-Luc à Anvers donne la nomenclature de ces *Printer* de 1470 à 1502. Mathieu Goes est le seul nom d'imprimeur qu'on y voit figurer (2).

Les premiers livres xylographiques avec gravures, la *Bible des Pauvres* (3), l'*Ars moriendi*, 11 planches de figures et 11 de texte; le *Speculum humanæ salvationis*, 58 planches; l'*Apocalypse* (4); l'*Histoire de la Vierge*, (*Historia Virginis ex Cantico canticorum*), 16 planches (5), de même que les premiers *Donat*, qui sont sans gravures, furent très-probablement imprimés avant l'année 1454, date de la plus ancienne impression exécutée typographiquement (celle des Lettres d'indulgence). Ces livres devaient être la reproduction, par ce nouveau procédé, de livres semblables, *manus-*

(1) Son exécution est beaucoup moins grossière et moins imparfaite que celle du saint Christophe. Notre Bibliothèque impériale possède une épreuve datée de 1454, représentant saint Bernard prêchant la croisade, à ce que l'on suppose; mais l'exécution en est rude et grossière. Toutes ces époques concourent avec le commencement de la fabrication du papier.
(2) Mémoire sur l'imprimerie d'Anvers (*Bulletin du bibliophile belge*, t. I, p. 75). Un obituaire d'un couvent de Nordlingen, qui s'arrête au commencement du quinzième siècle, mentionne un *Frater H. Luger, laycus, optimus incisor lignorum*. Une charte de 1233 citée par du Cange mentionne un *incisor lignorum*.
(3) Les quatre premières éditions ont 40 planches, la cinquième en a 50. Voir Heinecken, p. 292-333.
(4) Il y a eu six éditions qui ont 48 planches, une seule en a 50. Heinecken, p. 334.
(5) Heinecken, p. 374.

crits, que l'on exécutait, soit dans les couvents pour l'instruction des fidèles, soit chez les scribes et *librarii*, pour les pauvres gens qui ne pouvaient acheter des Bibles entières. Le moine Théophile, qui écrivait du douzième au treizième siècle (1), a parlé, liv. III, chap. 71, de ces *libri pauperum*, et l'on doit croire qu'ils étaient ornés d'images peintes ou au trait, conformément au précepte de saint Grégoire : « Quod « legentibus scriptura, hoc idiotis præstat « pictura cernentibus : quia in ipsa etiam igno- « rantes vident quod sequi debeant : in ipsa « legent qui literas nesciunt, unde et præcipue « gentibus pro lectione pictura est (2). »

A ces principaux ouvrages xylographiques, il convient d'ajouter : *Liber de Antechristo*, 39 planches (3); *Ars memorandi*, 30 planches, 15 pour les figures et 15 pour le texte; *Defensorium inviolatæ virginitatis*, 25 planches (4) ; les *Sept péchés capitaux*, en hollandais, 8 feuillets (5); *Liber regum* (6); *Temptationes demonis* (7); *Die acht Schalkheiten* (8); *Symbolum apostolicum*, 12 planches (9); *Confessionale* (10); *Horologium seu Passio Christi* (11) ; *Meditationes de Novo Testamento* (12); *Mirabilia Romæ* (13); *Die Kunst Ciromantia*, 24 feuillets (14); *Salve Regina*, 16 planches : on y voit le nom du graveur sur bois, *Lienhart à Ratisbonne* (15) ; *la Passion de Jésus-Christ*, 16 planches (16); *Historia sanctæ Crucis*, 64 gravures (17) ; *les dix Commandements pour les gens ignorants* (*Die zehn Bott für die ungelernte Leute*), 10 planches (1) ; la *Légende de saint Meinrad*, 48 feuillets, 33 gravures (2).

Sans nous occuper ici de ces premières impressions xylographiques de la Hollande et de l'Allemagne, où les images et le texte sont gravés souvent d'une seule pièce et sur le même bloc de bois, il suffira de dire que leur exécution diffère peu quant aux procédés de ce qui existe encore de nos jours pour la gravure et l'impression des cartes à jouer. Mais, sous cette gravure rude et grossière, on découvre dans certaines compositions, particulièrement celles de l'*Histoire de la Vierge* et surtout de la *Bible des pauvres*, que l'on s'accorde à reconnaître comme le plus ancien des livres xylographiques, un sentiment de naïveté qui se rattache aux maîtres primitifs qui ont précédé l'époque de Martin Schoen. L'influence de Van Eyck s'y fait sentir, mais combien l'exécution et même le style de ces compositions sont inférieurs aux belles miniatures des manuscrits de cette époque! Toutefois une distinction doit être établie entre les gravures des premières impressions xylographiques et celles des premiers livres imprimés typographiquement. Les livres d'images xylographiques étaient des œuvres d'art, en ce sens qu'ils étaient exécutés par des artistes dessinateurs, s'essayant à un nouveau procédé qui allait trouver un rival dans la taille-douce, tandis que les gravures insérées dans les livres n'étaient encore que des essais grossiers confiés par les imprimeurs à des tailleurs en bois, ouvriers peut-être de leur imprimerie ou imagiers chez les fabricants de cartes. On a donc pu dire sans trop d'exagération que la plupart de ces figures, qui *ornent* les livres des premiers imprimeurs, sont si mal dessinées qu'elles ressemblent autant à des singes qu'à des formes humaines (3). Cette assertion est même confirmée à l'inspection du premier livre imprimé typographiquement par Pfister, les *Fables* de Boner, où, sur la première planche, on voit des enfants ne se distinguant guère des singes que par le costume. Dans les livres imprimés par Baemler et Antoine de Sorg, dès 1477, les figures sont tout aussi grossièrement exécutées.

C'est dans l'ouvrage intitulé *Meditationes de Turrecremata*, imprimé à Rome en 1467 par un Allemand, Ulrich Han, que l'on entrevoit quelques modifications au système purement linéaire suivi jusqu'alors, et une sorte de fusion entre le style allemand et le style italien.

L'art de tailler le bois nous montre un véri-

(1) C'est au sujet des ornements *interrasiles*, c'est-à-dire criblés ou niellés, que Théophile cite les *libri pauperum;* mais, d'après la description qu'il nous fait des plaques en cuivre *interrasiles*, niellées sur fond criblé en argent par des contours en noir pour faire mieux ressortir les images, les fruits, les animaux, les oiseaux qui y étaient gravés, on voit que ces plaques consacrées à la reliure de ces *livres des pauvres*, ne pouvaient les rendre accessibles qu'à de riches dévots, qui peut-être avaient fait *vœu de pauvreté*.

(2) Voy. Petri Zornii *Historia bibliorum pictorum*, Leips., 1743, in-4°, p. 57, et Renouvier, *Histoire de l'origine et des progrès de la gravure*, Bruxelles, 1860, p. 57.

(3) Selon Heinecken, Dibdin et Falkenstein n'en comptent que 26.

(4) Voir, pour ces trois ouvrages, Heinecken, Schelhorn, Jackson et Chatto, Falkenstein, Waagen, *Treasures of art*, et Renouvier, *loc. cit.*, p. 94-101.

(5) Koning, *Dissert.*, Amsterd., 1819.

(6) Dibdin, *Bibliographical tour in France*.

(7) Décrit par Sotheby.

(8) Décrit par Falkenstein.

(9) *Idem*.

(10) Dibdin, *Reminiscences*, etc.

(11) En allemand, Heller et Guichard.

(12) En allemand, Guichard.

(13) En allemand, Guichard, Dibdin et Sotheby.

(14) Heinecken et Falkenstein.

(15) Weigel, *Kunstager Catalog.*, n° 19081.

(16) Dans la collection de M. Weigel, à Leipzig.

(17) Une édition en a été imprimée à Culenborg, sur planches xylographiques, par Veldener, in-4°, 1483. Dibdin en donne plusieurs fac-simile, *Bibl. spenc.*, III, p. 148 et seq. M. Weigel possède un fragment de l'édition originale.

(1) Dans la biblioth. de Heidelberg, n° 438.

(2) Falkenstein.

(3) *Abrégé historique de l'origine et des progrès de la gravure et des estampes sur bois*, par le major H***. Berlin, 1752, in-12.

table progrès dans les planches qui ornent le *Voyage en terre sainte* de Breydenbach, imprimé en 1486 à Mayence par Erhard Reuwich (1), six ans avant la *Chronique de Nuremberg*; et c'est dans le vêtement de la figure qui représente Catherine du mont Sinaï (2) que je remarque pour la première fois les tailles croisées, réservées jusqu'alors à la taille-douce, où elles sont aussi faciles à exécuter qu'elles le sont peu sur le bois.

Dans la *Chronique de Nuremberg*, 1492, la rudesse de la taille du bois ne diffère guère de ce qu'elle était à l'origine de la gravure. On remarque cependant dans quelques planches une certaine entente de l'effet, c'est-à-dire d'ombres fortement accusées par des tailles plus épaisses et plus serrées, afin de donner du relief aux objets. Mais le peu d'art et de science du dessin, et l'inhabileté de l'exécution, font de cet ouvrage (qui fut le précurseur de l'*Illustration*) plutôt un livre d'imagerie que d'art. Les gravures, au nombre de 2,000, sont de Wohlgemüth et de Pleydenwurff.

Dans un abrégé de la Bible (3) imprimé à Nuremberg, en 1491, par Koburger, l'exécution des gravures, quoique inférieure à celle de la planche du *Voyage* de Breydenbach, offre cependant un dessin d'un meilleur style. Ces gravures d'une grande dimension qui accompagnent le texte furent dessinées et peut-être même gravées par Wohlgemüth, secondé, dit-on, par Albert Dürer, alors âgé de vingt ans. Mais on n'a d'autre preuve de cette assertion que de savoir qu'Albert Dürer avait été envoyé par son père chez Wohlgemüth pour s'instruire dans l'art du dessin et de la peinture.

En Italie, c'est dans un ouvrage imprimé par Alde, en 1499, l'*Hypnérotomachie*, que l'on voit pour la première fois l'art du dessin s'approcher de la perfection. Les charmantes gravures sur bois de cet ouvrage rappellent le style de Mantegna à tel point qu'on les lui a attribuées. Elles sont seulement au trait, et l'ombre n'y est indiquée que par une taille dont la largeur proportionnelle donne aux figures et aux paysages un effet simple et qui n'est pas sans charme.

Les *Fables d'Ésope*, imprimées à Naples en février 1485, format grand in-4°, sont accompagnées de quatre-vingt-sept gravures; mais elles sont aussi mal dessinées que grossièrement exécutées.

A Ferrare, en 1497, maître Laurent de Rosso imprima plusieurs livres où des gravures, également au trait et dans le style de Mantegna, peuvent se comparer à celles de l'*Hypnérotomachie*; ce sont: *Vita et epistole di sancto Ieronimo* et le traité de Boccace *De claris mulieribus*. Jusqu'alors la gravure en bois s'était ressentie de son origine, en restant presque entièrement linéaire.

La France, dès 1485, a montré qu'elle ne le cédait ni à l'Allemagne ni à l'Italie dans l'art du dessin et de la gravure sur bois. La *Danse Macabre*, qui parut à Paris chez Guyot Marchant, en 1485, quoique n'étant gravée qu'au trait, offre un dessin pur, et les tailles, par leur épaisseur proportionnelle habilement ménagée, modèlent les figures aussi bien qu'on put le faire plus tard au moyen des hachures et du croisement des tailles. C'est antérieurement à la publication de l'*Hypnérotomachie* chez Alde, que l'art français apparut avec éclat dans les livres d'heures de Simon Vostre et de Pigouchet. Si les gravures que l'on voit dans les livres imprimés à Lyon par Guillaume le Roi et Mathieu Husz de 1480 à 1485, ne sont guère supérieures à celles de Baemler et d'Antoine Sorg, dès 1493 les Treschsel commencèrent à imprimer à Lyon des livres, précurseurs des chefs-d'œuvre de Holbein, qui sont l'honneur de leurs presses et de la typographie française.

C'est au commencement du seizième siècle que les perfectionnements apportés à l'impression firent entrevoir la possibilité d'employer la gravure sur bois à l'égal de la taille-douce pour reproduire les compositions des maîtres. Dans leur enthousiasme pour cet art nouveau, les grands artistes de l'Allemagne, tels que Albert Dürer, Goltzius, Lucas de Leyde, Lucas Cranach, Erhard Schön, Jost Amman, Hans Holbein, recoururent à un procédé qui devait d'autant plus les séduire qu'il leur permettait de reproduire plus promptement que par la gravure en taille-douce l'œuvre dessinée par eux sur le bois, et d'y voir retracés en relief les traits mêmes qu'ils y avaient écrits (1). Aussi le nombre des gravures qu'Albert Dürer a exécutées par ce procédé dépasse-t-il des trois quarts celui des planches qu'il a gravées en taille-douce sur cuivre. Quelques maîtres, tels que Burgmair, Schauffelein, Stimmer, ne sont même connus que par les nombreuses gravures qu'ils ont dessinées sur bois et gravées eux-mêmes, ou qu'ils

(1) Il figure parmi les personnages mentionnés à la 9e page de la seconde partie de ce livre pour avoir fait ce voyage : « Cum hiis erat inter ceteros eorum familiares pictor ille artificiosus et subtilis Erhardus Rewich de Trajecto inferiori qui omnia loca in hoc opere depicta docta manu effigiavit.»

(2) On prétend que c'est la personnification de la ville de Mayence.

(3) Le titre de cet ouvrage, trop vanté selon moi, est: *Der Schatzbehalter oder Schrein der wahren Reichthümer des Heils*, etc., in-f°.

(1) Ainsi nous avons vu Girodet, au début de la lithographie, s'y appliquer avec passion, enthousiasmé qu'il était de voir son dessin même, exécuté par lui sur la pierre, se multiplier à l'infini par cette nouvelle invention.

ont fait exécuter sous leurs yeux par les artistes tailleurs sur bois formés à leur école (1). C'est par ce procédé que plus tard un grand nombre de compositions de Raphaël, du Parmesan, du Titien, et autres maîtres, ont été reproduites (2). Enfin Rubens, ce grand coloriste, en cherchant à obtenir par la gravure sur bois des effets de couleur que la gravure en taille-douce ne pouvait lui offrir, nous a laissé quelques planches remarquables exécutées sur bois sous ses yeux par Christophe Jegher (3). On a donc toujours recherché ces gravures des maîtres, parce qu'on y retrouve leur dessin original, et qu'elles nous ont conservé des compositions qui ne furent exécutées que par ce procédé (4).

LES GRAVURES SUR BOIS ONT-ELLES ÉTÉ TAILLÉES PAR LES MAÎTRES QUI LES ONT DESSINÉES?

Bien que les grands artistes du quinzième siècle, loin de se borner comme ceux d'aujourd'hui à ce qu'on est convenu d'appeler *la spécialité*, crussent de leur devoir de ne rester étrangers à rien de ce qui se rattachait de près ou de loin à l'art où ils excellaient, et bien qu'on ne puisse douter qu'Albert Dürer, ainsi que Lucas de Leyde, Lucas Cranach, et autres maîtres de cette époque, ont manié le couteau du tailleur en bois aussi habilement que le burin du graveur sur cuivre, cependant, comme la profession de tailleur en bois avait spécialement pour but un travail d'un ordre secondaire, celui de mettre en relief le dessin tracé presque toujours par les maîtres eux-mêmes sur le bois, on doit croire que ce soin minutieux était confié plus spécialement à des artistes exerçant cette profession et connus en Allemagne sous la désignation de *Formschneider*.

Ces Formschneider et Figurschneider étaient aussi imprimeurs, ainsi qu'on le voit indiqué sur quelques planches gravées à Anvers par un de ces artistes (1), qui dit avoir imprimé lui-même la planche qu'il avait gravée.

Je crois donc que rarement les maîtres de l'art prenaient en main le couteau du graveur; toutefois, en voyant avec quelle hardiesse, avec quelle correction et quel sentiment du dessin sont gravés souvent les têtes, les mains et les pieds dans les compositions d'Albert Dürer, je suis porté à y reconnaître la main du maître, et je partage l'opinion de Heller, qui croit qu'Albert Dürer ne se bornait pas à dessiner sur bois les sujets livrés ensuite au couteau du graveur, mais qu'il découpait le contour des parties les plus délicates, telles que les têtes et les extrémités, et les *cernait au canif*, laissant aux tailleurs en bois le soin de creuser ce qu'il avait ainsi indiqué. Il suffisait donc au tailleur en bois de suivre exactement le dessin tracé à la plume sur la planche même, où chaque taille était exactement indiquée, soin dont malheureusement pour l'art les dessinateurs s'exemptent aujourd'hui, laissant interpréter par les graveurs leur pensée, et se bornant à indiquer sur le bois l'effet seulement sans *préciser* les détails.

Découvrir dans telle ou telle gravure d'Albert Dürer, de Burgmair, de Holbein et d'autres ce qui a pu être exécuté par leur main ou par celle des autres graveurs semble donc impossible. Mais on doit croire que, surtout dans les premiers temps, alors que le nombre des graveurs sur bois était peu considérable, Albert Dürer, instruit par son maître Wohlgemüth, excella dans cet art comme dans tous les autres qui se rattachent au dessin, et qu'il donna lui-même le précepte et l'exemple jusqu'à ce qu'il eût formé des graveurs dignes de lui.

Il est important de faire remarquer que trois opérations distinctes concourent à la confec-

(1) Rembrandt lui-même a gravé, avec l'esprit et la finesse qu'on lui connaît, une petite planche très-rare.

(2) Plusieurs de ces compositions ont été gravées par Mantuano a Fabio, et par Nicolaus Bolderinus.

(3) Telles sont, parmi les planches que je possède, les deux gravures représentant le *Jardin de Boccace*, et surtout *Hercule assommant Achéloüs*, et un beau paysage de Rubens, d'un grand et bel effet, exécuté avec une grande perfection par Jegher.

(4) On ne peut se dissimuler qu'aujourd'hui la plupart de nos graveurs sur bois, tout en surpassant en habileté d'exécution et en finesse de burin les anciens tailleurs sur bois, ne conservent pas toujours aussi bien qu'eux le sentiment du dessin, surtout dans l'étude des pieds et des mains. Il est vrai que c'étaient de grands artistes, les Albert Dürer, les Cranach, les Lucas de Leyde, les Rubens, qui prenaient la peine de dessiner eux-mêmes sur le bois leurs compositions, et d'accuser, avec une énergie quelquefois un peu exagérée, les contours du corps humain.

(1) Phillery ou plutôt Willem. Ce nom, gravé sur la planche de bois qui est au Musée britannique, laisse plutôt lire Villem que Phillery. Un précédent possesseur de cette estampe croyait y lire D'Villery. (Voy. Chatto, p. 377.)

Voici ce que dit Heinecken dans son ouvrage intitulé *Idée générale d'une collection d'estampes*, p. 197: « J'ai trouvé dans les recueils de l'abbé de Marolles, au cabinet du roi de France, une pièce détachée, qui, suivant mon sentiment, est la plus ancienne de celles qui sont gravées sur bois dans les Pays-Bas et qui portent le nom de l'artiste. Cette estampe est marquée : *Gheprint t'Antwerpen by my Phillery de figursnyder* (imprimé à Anvers par moi, Phillery, le graveur de figures). Elle sert de preuve que les graveurs *de moules* étaient aussi, dans cet ancien temps, imprimeurs à Anvers. »

Figursnyder ne signifie pas graveur de moules (*Formschneider*), mais graveur de figures (*Figurschneider*). Quant à l'époque où vivait ce Phillery ou Willem, on doit fixer à ses travaux une date antérieure au commencement du seizième siècle. A en juger par les deux gravures signées de son nom que possède le British Museum, le style paraît postérieur à Albert Dürer et à Burgmair, et l'on y remarque des tailles croisées.

tion d'une estampe exécutée sur bois : 1° la composition du dessin ; 2° le tracé de ce dessin sur le bois même ; 3° la gravure ou la taille du bois pour mettre ce dessin en relief. Trois artistes pouvaient donc concourir chacun pour une part distincte aux gravures sur bois, et c'est ainsi, selon moi, qu'aurait été exécutée l'œuvre immense : *La Marche triomphale de l'empereur Maximilien* (*Triumphwagen*), attribuée d'abord à Albert Dürer et ensuite à Hans Burgmair. Il me paraît donc que la composition, c'est-à-dire le dessin primitif de l'ensemble, est dû à Albert Dürer ; mais que le dessin de certaines planches, c'est-à-dire le tracé sur le bois même indiquant les tailles que le graveur devait suivre, est de la main de Hans Burgmair, ainsi que le constatent les initiales H. B. dont plusieurs de ces planches sont marquées. Quant à la gravure, on sait le nom des graveurs ou tailleurs en bois qui l'ont exécutée : il est inscrit au dos même des blocs de bois, où le dessin est gravé au revers et signé du monogramme de Hans Burgmair.

Parmi ces planches, je crois reconnaître à certains indices la main d'Albert Dürer par des similitudes du dessin avec celui des planches du *Char triomphal* dont il s'est déclaré l'auteur (1). Il en est de même pour Holbein et autres maîtres, dont les estampes, qu'elles portent ou non leur marque, n'en sont pas moins leur œuvre, puisque ces maîtres sont les auteurs de la composition, tandis que la gravure et quelquefois même la *mise* du dessin sur bois, opérations d'un ordre secondaire, sont l'œuvre d'autres artistes.

Les grandes figures qui accompagnent la *Description anatomique du corps humain*, par Charles Estienne, imprimées par lui en 1545 et 1546, confirment cet état de choses. Ainsi, dans la préface, Charles Estienne nous dit que l'anatomie de ces grandes planches a été dessinée par Estienne de la Rivière, et cependant on voit figurer simultanément sur plusieurs de ces planches le nom de Jollat, ou sa marque et celle de Geofroy Tory, ce qui prouve le concours d'un dessinateur et d'un graveur, indépendamment de celui de l'auteur du dessin primitif, c'est-à-dire de la composition.

C'est ainsi que, dans notre nouvelle édition des Costumes de Vecellio, l'œuvre primitive, c'est-à-dire la composition, porte et doit porter le nom de Vecellio ; mais le dessin tracé sur le bois *d'après la composition primitive* est de M. Seguin, et la gravure est de M. Huyot et de ses aides, en sorte que, si M. Seguin ou bien M. Huyot avaient mis leur monogramme sur les planches gravées, l'œuvre n'en serait pas moins celle de Vecellio.

Dans la grande *Marche triomphale* exécutée par ordre de l'empereur Maximilien, dans le *Thewrdannck*, dans le *Weisskunig*, tout n'a pas été exécuté de la main même d'Albert Dürer, de Hans Burgmair ou de Schauffelein ; mais ce n'en est pas moins leur œuvre tout entière, puisque les mains qui ont creusé dans le bois les dessins tracés par ces maîtres n'ont fait que suivre chaque trait qui leur était indiqué, nous laissant à deviner ce qui, dans ce chef-d'œuvre de gravure, a pu être retouché de main de maître.

Un passage du récit que nous a fait Albert Dürer de son voyage, nous confirme dans l'opinion que c'était seulement le dessin tracé par lui-même sur le bois qu'il livrait aux graveurs.

« Les deux seigneurs de Roggendorff m'ont invité à leur table, nous dit-il ; j'ai dîné une fois chez eux, et j'ai dessiné leurs armoiries en grand sur un bloc de bois, afin qu'on puisse graver les tailles. » Et ailleurs : « J'ai dessiné pour M. de Roggendorff ses armoiries sur bois ; il m'a donné sept aunes de velours en récompense (1). »

Il semble d'ailleurs, ainsi que Bartsch l'a fort bien observé, qu'Albert Dürer ait voulu indiquer lui-même qu'il s'est borné dans ses gravures en bois à la composition et au dessin, dont quelquefois l'impression était exécutée chez lui par ses presses typographiques. Les expressions dont il se sert n'offrent, en effet, aucune ambiguïté à cet égard : toujours il se sert des mots *effigiare, per figuras digerere, delineare, designare, imaginibus circumscribere, imprimere* (2), et jamais il n'emploie le mot *sculpere* ou *incidere*.

On voit même qu'Albert Dürer n'était pas toujours satisfait de l'exécution des planches qu'il faisait graver, puisqu'il parle de dix-neuf planches de bois *bien* gravées et de dix-sept *mal* gravées (3).

Je crois donc que les expressions dont Vasari s'est servi, *intagliatore in legno, intagliare in legno*, appliquées à Albert Dürer, n'ont point le sens absolu que ces mots semblent signifier. Dans les arts, les termes génériques sont souvent des causes d'erreur ; ainsi les mots français *graver* et *gravure* sont des termes génériques

(1) Dans les belles planches 57 et suivantes, les sabots des chevaux sont droits comme le sont ceux des chevaux du *Char triomphal* (par Albert Dürer), ce qui forme un contraste avec les planches précédentes ; à moins que ce ne soit une particularité qui distingue deux races différentes de chevaux. En effet, ceux de la planche 57 et suivantes sont montés par des chevaliers porte-étendards, tandis que ceux des planches précédentes sont montés par de simples chevaliers porteurs de lances.

(1) De Murr, *Journal des Arts*, t. VII, p. 73. — Bartsch, t. VII, p. 19.

(2) Sur le titre de la *Petite Passion*, sur celui de l'*Histoire de la Vierge*, sur le *Char triomphal de l'empereur Maximilien*, etc. Voy. Bartsch, t. VII, p. 15-17.

(3) 19 Stück Holzwerke, 17 Stück des schlechten Holzwerke (De Murr, p. 106). — *Reliquien*, p. 146, 120, 116.

s'appliquant à des professions et à des résultats divers. Et quoique l'expression de *intagliure in legno* semble toute spéciale, je crois que Vasari l'appliquait dans son idée au dessin et aux tailles qu'Albert Dürer avait tracées sur le bois et, en quelque sorte, *intagliate* de sa main, puisque les graveurs ne faisaient qu'exécuter ce qu'il avait indiqué, et qu'il ne se réservait que les retouches, pour ce qui aurait été mal compris par les tailleurs en bois.

Bartsch a prétendu que la corporation des graveurs sur bois n'aurait pas permis aux maîtres peintres et dessinateurs de graver eux-mêmes leurs planches sur bois, attendu que ce travail devait être exécuté par des aides pris dans la corporation des graveurs sur bois, *Formschneider*, exclusivement chargés de ce soin. En effet, les lois et règlements des corporations étaient alors sévèrement exécutés dans tous les pays, particulièrement à Augsbourg et à Nuremberg; et les lettres écrites de Venise par Albert Dürer nous apprennent que, durant son court séjour dans cette ville, en 1506, il fut obligé de payer quatre florins à la société des peintres, qui voyaient de mauvais œil qu'il peignit dans cette ville (1).

En 1471, la corporation des graveurs sur bois d'Augsbourg intenta un procès à Gunther Zainer et à Schlosser, qui étaient venus s'établir dans cette ville, pour leur interdire d'imprimer des gravures sur bois dans leurs livres. Ils s'opposèrent même à leur admission aux priviléges de la bourgeoisie. Il fallut l'intervention de Melchior Stamham, abbé du monastère de Saint-Ulrich et de Sainte-Afra, qui était un chaud partisan de l'imprimerie, pour qu'ils pussent exercer leur profession, avec injonction toutefois, de n'insérer dans leurs livres ni initiales gravées ni planches sur bois, ce qui appartenait de droit à la corporation des *Formschneider*. Plus tard, cependant, cette permission leur fut accordée, mais à la condition expresse que les planches qu'ils voudraient insérer dans leurs livres seraient gravées par ceux-là seulement qui avaient le droit de graver sur bois (2). Il reste à savoir si le privilége accordé aux graveurs sur bois (*Formschneider*) était absolu, et si la sévérité des règlements qui régissaient alors les corporations se rattachant aux arts et métiers interdisait même aux peintres et aux dessinateurs le droit de graver sur bois leurs propres dessins. Pour expliquer comment on put exécuter simultanément ces immenses travaux commandés par l'empereur Maximilien, dans le court espace de temps qui s'écoula jusqu'à sa mort, on est porté à croire que la corporation des *Formschneider*, employés à la gravure des cartes et autres impressions xylographiques, devait être très-considérable, puisqu'on put parvenir à recruter si vite un aussi grand nombre d'aides.

Ainsi s'expliquent les contrastes que l'on remarque dans l'exécution d'œuvres composées par le même maître, et qui sont quelquefois tellement apparents que l'on a cru reconnaître quatre mains différentes dans les diverses planches de la *Petite Passion* de Dürer, et au moins autant dans les charmantes gravures d'Holbein, *les Simulachres de la mort* et *les Figures de l'Ancien Testament*, ce qui prouve que les maîtres livraient leurs planches à des artistes de profession qui en reproduisaient plus ou moins exactement le dessin (1).

Les vers allemands de Hans Spach, placés au-dessous de la planche qui représente le graveur sur bois (*Formschneider*), dans le livre des *Artistes et artisans* (*Künstler und Handwerker*) de Jost Amman, et imprimé en 1568 par Feyrabend, nous indiquent quelles étaient les fonctions de cet artiste :

« Je suis un bon graveur en bois, et je coupe si bien avec mon canif tout trait sur mes blocs que, quand ils sont imprimés sur une feuille de papier blanc, vous voyez clairement les propres formes que l'artiste a tracées ; son dessin, qu'il soit grossier ou qu'il soit fin, est exactement copié trait pour trait. »

MM. de Rumohr et Umbreit (2) ont recherché avec un soin minutieux tout ce qui pouvait prouver que les maîtres ont eux-mêmes gravé les planches en bois qui portent leurs noms.

Voici le résumé de ce qu'ils présentent à l'appui de leur opinion :

Vasari, né en 1512 et mort en 1574, était, dit Rumohr, par l'époque où il vécut, mieux à même que tout autre pour savoir ce qu'il en était, et s'il convenait à la dignité des peintres d'alors de s'occuper de la gravure sur bois. Or, voici comment Vasari s'explique à ce sujet : « La gravure en bois est plus artistique que la gravure en creux, et la main de l'artiste se fait mieux voir dans la gravure sur bois. » Dans

(1) Ce n'est pas ainsi qu'Albert Dürer fut reçu en Hollande, où, dans les cérémonies en son honneur, les peintres les plus célèbres de cette époque s'inclinaient devant lui en se rangeant sur son passage.

En France, l'ordonnance du 12 octobre 1586 interdisait aux dominotiers et imagiers d'imprimer aucun caractère mobile sur leurs estampes.

(2) Zapf. *Buchdruckergeschichte von Augsbourg*, I, 6. — De Murr, *Journal zur Kunstgeschichte*, 1775, 2e partie. — Renouvier, *Histoire de l'origine et des progrès de la gravure*, p. 216.

(1) Telle est l'opinion de Unger l'aîné et de John Thompson, célèbre et habile graveur sur bois en Angleterre. Voir la préface de M. Henri Cole en tête de la dernière édition des *Planches de la Petite Passion* de Dürer, p. 14. Londres, 1844.

(2) C.-F. v. Rumohr, *Zur Geschichte und Theorie der Formschneidekunst*, Leipsig, 1837. — A.-B. Umbreit, *Ueber die Eigenhändigkeit der Malerformschnitte*, Leipsig, 1840, p. 11.

la *Vie de Jacques Pontormo*, il désigne Albert Dürer comme *graveur sur cuivre et sur bois* (1).

Le peintre Carl Van Mander, né en 1548 et mort en 1606, littérateur et savant distingué, a dit : « Je n'ai pas besoin d'énumérer ici toutes les « pièces qui ont été gravées par Albert Dürer, soit « en bois, soit en cuivre ; elles sont assez connues « dans l'histoire de l'art et par les amateurs. »

Dans la dédicace de l'ouvrage des papes (*Accuratæ effigies pontificum*, avec figures sur bois de Tobias Stimmer), imprimé par Jobin à Strasbourg, il est dit qu'Albert Dürer, mettant à profit l'invention de l'imprimerie, a perfectionné l'art de graver en bois les figures et les caractères d'imprimerie.

Sandrart a dit : « Parmi les Allemands, Albert « Dürer a gravé lui-même quelques bois ; Tobias « Stimmer lui a succédé, et à celui-ci son frère « Christophe Stimmer. » « Ce qui prouve, dit Umbreit, qu'il y avait, non-seulement à Nuremberg, mais à Augsbourg et à Strasbourg, des maîtres de ce bel art, »

Dans la *Vie de Marc-Antoine* (Raimondi), Vasari dit « que Marc-Antoine se mit à graver « sur bois, ce qui offre un champ plus large à « ceux qui sont grands dessinateurs (2). »

Il dit aussi que Beccafumi, pour obtenir des impressions en clair-obscur, se mit à graver sur bois (3).

Dans une des lettres qu'Albert Dürer écrivait de Venise à Pirckmaier, je remarque ce passage, où il dit qu'il a vendu toutes ses tablettes, moins une (elles étaient au nombre de six) (4). Par ce mot tablettes, on doit entendre des planches gravées ; mais rien ne prouve que la gravure fût exécutée de sa main.

Telles sont les preuves peu concluantes sur lesquelles s'appuient les partisans de l'opinion opposée à celle de Unger et de Bartsch.

(1) « Ed essendo non molto innanzi, dall' Almagna venuto a Firenze un gran numero di carte stampate e molto sottilmente state intagliate col bulino da Alberto Duro, eccellentissimo pittore tedesco e raro intagliatore di stampe in rame e legno, e frà l' altre molte storie grandi e piccole della Passione di Gesù Cristo nelle quali era tutta la perfezione e bontà nel intaglio del bulino che è possibile mai, per bellezza, varietà d' abiti e invenzione. » A la fin de la *Vie d'Albert Dürer*, il ajoute : « Vedesi ancora di mano del medesimo in legno un Cristo ignudo che ha intorno i misterj della sua Passione e piange con le mani al viso i peccati nostri ; che per cosa piccola non è se non laudevole. »

(2) « Dopo le quali opere, vedendo con quanta lunghezza di tempo intagliava in rame e trovandosi avere gran copia d'invenzioni diversamente disegnate, si mise a intagliare in legno. nel qual modo di fare coloro che hanno maggior disegno hanno più largo campo di poter mostrare la loro perfezione. »

(3) « Intagliò da se stampe in legno. »

(4) Lettre V, du samedi avant le dimanche blanc, 1506. « De ces six planches, j'en ai vendu deux au prix de 24 ducats, trois autres en échange de pierres gravées de la valeur de 22 à 24 ducats. » (Piot, *le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, 1852.)

Sans rejeter entièrement pour la gravure des planches sur bois le concours des maîtres de l'art qui les ont signées de leur marque, tout porte à croire cependant qu'ils prenaient peu de part à ce travail manuel que pouvaient exécuter en presque totalité des mains secondaires. Il suffisait, en effet, surtout pour les grandes planches des *Triomphes de Maximilien*, que les contours du dessin, habilement tracés par la main des maîtres-artistes et avec d'autant plus de soin et de savoir pratique qu'eux-mêmes avaient souvent commencé leurs études par la gravure sur bois, fussent fidèlement suivis. C'était encore plus une œuvre de patience que de vrai talent.

Le grand nombre de planches qui portent la marque d'Albert Dürer, de Schaüffelein, de Jost Amman, et même du Petit Bernard en France, ne permet pas d'ailleurs de supposer que tant de travaux aient pu sortir de leur main seule : les différences d'exécution attestent le concours de plusieurs artistes.

Telle est aussi l'opinion de M. Léon de Laborde ; il la manifeste dans deux lettres adressées par lui à M. de Rumohr, qui en a publié les extraits suivants :

« A mesure que j'avance dans mes recherches sur la gravure en bois, je rencontre plus de preuves que les artistes ont pris eux-mêmes peu de part à cet art, et que des hommes spéciaux dans ce but y consacraient leur vie. Pour expliquer cette conviction, il faudrait entrer dans des détails sur la gravure ancienne et moderne, considérées dans leurs différents modes d'exécution ; cette lettre ne comporte pas ces développements. J'aurai bientôt l'occasion de réunir dans un travail mes observations ; mais, avant de dire avec la foule : « *Holbein n'a pas gravé*, » je chercherai à expliquer (ce qui me semble très-difficile) par quels moyens son *Érasme* et sa *Danse* se distinguent de toutes les productions de ce genre par une exécution particulière pleine de finesse et d'esprit. » « Septembre 1838. »

Et dans une autre lettre du 8 décembre de la même année, voici la réponse que fait M. de Laborde à M. de Rumohr, qui lui demande son opinion sur la Bible de Holbein :

« Vous me demandez ce que je pense de la « Bible de Holbein : c'est délicieux : mais voilà « tout ce que j'en sais. Il y a des planches qui « sont pleines d'esprit ; d'autres qui ont été massacrées par des ignorants, et dans lesquelles « l'esprit de Holbein apparaît encore comme une « pièce d'or qui brille au fond d'un ruisseau. »

La principale cause de l'erreur où l'on est tombé à cet égard provient de l'usage consacré par les maîtres, de signer de leur monogramme aussi bien les planches gravées en taille-douce que celles qui étaient gravées sur bois, sans tenir compte de la différence des deux procédés. Ainsi

donc, tandis qu'on ne saurait douter que les *gravures sur cuivre en taille-douce* signées des monogrammes d'Albert Dürer, de Lucas de Leyde, de Lucas Cranach, soient entièrement de leur main, il n'en est pas de même pour les gravures sur bois, où le monogramme des maîtres indique seulement qu'ils étaient les auteurs de la composition ; et comme le talent secondaire du graveur de profession s'effaçait devant la responsabilité de l'auteur de la composition et du dessin, rarement la marque du graveur se voit unie à celle de l'auteur de la composition (1).

Cette marque d'ailleurs constatait le droit de propriété ; c'était une garantie contre les contrefaçons. On voit, en effet, en 1514, un peintre, Jean de Brescia (inventeur), *Zoan da Brescia depintor*, adresser une requête au doge de Venise pour s'opposer à la contrefaçon d'un dessin de l'*Histoire de Trajan* dont il est l'auteur, et qu'il a fait tailler en bois à son nom : *Habi fatto un disegno, e quello fatto intagliare in legno* IN SUO NOME (2). Et Vasari rapporte qu'Albert Dürer se rendit à Venise pour se plaindre au doge de semblables contrefaçons, sans pouvoir obtenir d'autre satisfaction, si ce n'est que Marc-Antoine dût désormais s'abstenir de reproduire le monogramme d'Albert Dürer, délit qu'il n'avait pas craint d'ajouter à celui de l'exacte reproduction des compositions de ce maître.

En résumé, malgré les efforts de tous ceux qui ont dit et répété que les œuvres d'Albert Dürer et des autres maîtres ont été gravées entièrement par eux, aussi bien sur bois *en relief* que sur cuivre *en creux*, et malgré les recherches consciencieuses auxquelles MM. Rumohr et Umbreit se sont livrés pour découvrir tout ce qui pourrait contredire Unger et Bartsch, on doit reconnaître que les preuves qu'ils ont recherchées avec un soin minutieux sont souvent négatives et presque toujours hypothétiques.

Quoiqu'il en coûte de renoncer à des illusions et de ne plus voir dans les gravures en bois la réunion en une seule personne des talents du compositeur, du dessinateur et du graveur, et de ne pouvoir plus, comme dans les gravures en taille-douce, suivre dans chaque taille la main du maître guidée par le sentiment de l'art, cependant, du moment où le tailleur en bois a suivi avec exactitude le contour des traits indiqué par l'auteur de la composition, il nous reproduit l'œuvre originale, et son talent secondaire disparaît pour ne laisser voir que le maître.

(1) On voit quelquefois réunie à la marque du graveur celle du dessinateur sur bois qui y a reporté la composition du maître.

(2) Il réclame un privilége de dix ans. (Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*, Firenze, 1839, in-8°, doc. LXXXI.)

D'ALBERT DURER ET DE SON INFLUENCE SUR LA GRAVURE EN BOIS.

Le style primitif de l'école allemande, auquel tout d'abord Albert Dürer imprima son cachet, a longtemps exercé son influence dans les pays qui sont au nord de l'Italie. Les gravures en bois de ses collègues Hans Burgmair, Schauffelein, et de tous les autres artistes formés sous la direction de ces maîtres et sous la protection de l'empereur Maximilien, en sont tellement empreintes que l'on hésite souvent pour les pouvoir distinguer entre elles. Lucas Cranach, Lucas de Leyde, Hans Baldung, Hans Beham, Sprincklee et tant d'autres dont la modestie n'a laissé aucune marque sur leurs œuvres, en sorte que leur nom nous est resté inconnu, se sont également inspirés du même sentiment. Le type de l'école allemande y est toujours reconnaissable. On peut même dire que cette imitation de la nature eut quelque influence sur le dessin de l'école vénitienne, et indirectement sur l'école romaine, en l'empêchant de porter trop loin l'imitation et la tradition de l'école byzantine, et les souvenirs de l'antiquité, dont on sent quelquefois un peu trop l'influence dans quelques-unes des œuvres de Raphaël.

Avant Albert Dürer, la gravure sur bois ne nous offre que des essais plus ou moins imparfaits. C'est à ce grand artiste, qui par tous les moyens s'efforçait de porter l'art de la gravure à sa perfection, et d'en étendre le domaine, que la gravure sur bois doit sa transformation et son développement (1). Avec lui, elle cesse d'être linéaire, comme on la voit dans les gravures de Wohlgemüth, et se fait hardiment la rivale de la taille-douce, rachetant tout ce qui lui manque en finesse par l'énergie et l'effet. Toutefois Albert Dürer, en apportant à la gravure en taille-douce sur cuivre ce fini précieux du burin qui n'a pas été dépassé depuis, reconnut que la gravure en relief sur bois exigeait d'autres conditions, et que l'impression encore imparfaite sur des papiers rugueux demandait des tailles largement découpées. Ce fut donc par la hardiesse du dessin et des tailles, et aussi par

(1) Outre ses gravures en creux sur cuivre et en relief sur bois, on a de lui des planches gravées en creux sur fer et même sur étain, et c'est à lui qu'on attribue la découverte de la gravure à l'eau-forte. Il s'est aussi essayé, à l'exemple de son maître Wohlgemüth, dans le genre de gravure et d'impression en couleur dit en camaïeu, dont on attribue l'invention à Ulrich Pilgrim. Il a même sculpté sur bois des bas-reliefs remarquables tant par l'énergie du dessin que par la finesse d'exécution, ainsi qu'on en peut juger par l'*Ecce Homo* que possède M. Thiers. Le British Museum a un autre chef-d'œuvre de lui, gravé sur une pierre à rasoir (*Hone stone*).

une dimension plus grande donnée aux gravures en bois, qu'il obtint des effets nouveaux.

Pour rendre aux gravures sur bois d'Albert Dürer un charme dont elles peuvent sembler dépourvues aux yeux de ceux qui ne savent pas lire et interpréter le sentiment dont elles sont empreintes, il suffirait de réduire un peu leurs dimensions, et de les ramener aux proportions qu'il leur aurait données lui-même s'il avait eu alors à sa disposition les moyens que les progrès de l'art typographique et la fabrication du papier nous donnent aujourd'hui. La reproduction de ces belles compositions ainsi modifiée réunirait aux avantages inhérents à la gravure sur bois une partie de ceux qui appartiennent à la taille-douce.

Cette observation ne s'applique pas seulement aux œuvres d'Albert Dürer; celles de Lucas Cranach, de Lucas de Leyde, gagneraient beaucoup à être aussi reproduites dans une moindre dimension (1). Il est même d'anciennes compositions xylographiques où il suffirait, pour leur rendre un charmant aspect, de rectifier la rudesse des contours, et d'ajouter les ombres dont l'absence réduit à l'état de squelette des figures souvent heureusement indiquées. C'est ainsi que M. Léon de Laborde, en gravant lui-même sur bois avec le talent d'un véritable artiste une figure en pied de sainte Catherine, d'origine flamande, l'a en quelque sorte transformée sans en altérer le contour gracieux, en sorte qu'on y pourrait reconnaître, dit-il, l'école de Van Dick, dont l'influence s'étendit sur tout le continent, l'Italie excepté (2).

Frappé de la beauté des gravures sur bois d'Albert Dürer et de la faveur qu'elles obtenaient et que constatait leur prompt débit, le célèbre Marc-Antoine (Raimondi) en reproduisit un grand nombre au moyen de la taille-douce. Par leur mérite et leur rareté, plusieurs de ces copies ont acquis maintenant un haut prix. Mais il est regrettable que Marc-Antoine, dans le but intéressé qui le guidait, ait exécuté ses contrefaçons en taille-douce sur cuivre dans les mêmes dimensions que les originaux sur bois dont il calqua en quelque sorte les traits. La finesse de burin qui caractérise la gravure en taille-douce exigeait, pour ne rien perdre de son charme, une réduction dans les proportions; la taille-douce eût ainsi profité de ses avantages (3).

(1) On en peut juger par quelques réductions gravées sur bois avec talent par Jackson, dans son *Treatise on wood-engraving*, Londres, Knight, in-18, 1839.

(2) *Débuts de l'imprimerie à Strasbourg*. Paris, 1840, gr. in-f°.

(3) Il est cependant quelques-unes de ces copies où l'imitation sur cuivre de la gravure sur bois d'Albert Dürer est telle qu'elle fait hésiter un instant pour les distinguer. L'influence du talent du maître allemand sur le développement du style de Marc-Antoine, alors fort jeune, a été justement remarquée.

Quoique Albert Dürer ait voyagé dans le nord de l'Italie, et qu'il fût grand admirateur des qualités éminentes de Raphaël, on ne saurait regretter, ainsi que l'ont fait Vasari et autres, « qu'il ne soit pas né à Florence, et qu'il n'ait pas étudié à Rome, où il aurait connu l'antiquité (1). » Ses qualités originales, ce type germanique, auraient perdu de leur naïveté et de cette énergie qui distinguent Albert Dürer et qui se manifestent à un si haut degré dans ses compositions, lorsqu'il nous représente soit l'amour maternel dans ses Vierges, soit l'enthousiasme dans ses compositions triomphales, soit la terreur dans son Apocalypse, soit les pensées mélancoliques et mystiques dans plusieurs de ses plus belles compositions. La profonde émotion qu'inspirent les œuvres d'Albert nous les fera toujours revoir et étudier avec profit : *La muta poesia di Durero parla ancor tacendo ne' suoi vaghi intagli*. C'est ainsi que s'exprime Rasciotti dans la préface d'une des éditions de la Passion de Jésus-Christ (2) dont Albert Dürer nous a laissé trois suites différentes, deux gravées sur bois, l'autre sur cuivre en taille-douce, avec une finesse admirable de burin.

Sous l'influence et l'inspiration de son époque, Albert Dürer, tout en conservant son originalité, a considérablement atténué la rudesse des anciens maîtres allemands; je ne sais même si l'on doit s'applaudir de lui voir, par ses rapports plus fréquents avec l'Italie, modifier dans ses dernières années le style de quelques-unes de ses figures. Ainsi, par exemple, en voyant quelques personnages allégoriques qui accompagnent la grande composition du Char triomphal de l'empereur Maximilien, dont la date est de 1522, on est tenté de dire : C'est bien, c'est mieux peut-être, mais ce n'est plus Albert Dürer tout entier dans sa rude énergie.

Mais tout en subissant cette influence étrangère, Albert Dürer avait en retour communiqué celle qui lui était propre aux maîtres de l'art en Italie, à tel point, nous dit Mariette, que les plus grands peintres, André del Sarte, le Pontorme, le Guide, lui ont fait des emprunts qui donnent plus de prix à leurs tableaux. C'est ainsi que, dans la fresque de l'*Aurore*, le Guide a imité plusieurs figures du char de Maximilien.

Aucune vie n'a été plus active que celle d'Albert Dürer, qui mourut à l'âge de cinquante-huit ans, après avoir laissé des chefs-d'œuvre

(1) Sandrart et Mariette expriment les mêmes regrets (voir l'*Abécédaire*). Voir aussi les Mémoires autographes d'Albert Dürer dans le *Cabinet de l'amateur*, t. I, p. 499.

(2) Celle de Venise, faite sur les bois mêmes de Dürer.

en orfévrerie, en peinture, en sculpture, en architecture, en gravure sur bois et sur cuivre.

Ses gravures sur bois, soit isolées, soit formant un corps d'ouvrage, sont rangées dans l'œuvre de Bartsch sous 170 numéros, dont quelques-uns se composent de plus de cent planches.

Cette grande renommée, dont jouissait Albert Dürer dans le monde civilisé, le désignait naturellement à l'empereur pour l'exécution des grandes œuvres destinées à propager les glorieux souvenirs de son règne, et pour décorer les livres auxquels Maximilien coopérait comme auteur ou qu'il destinait à son service familier; tel est le livre d'Heures qu'il fit exécuter avec tant de soin par son imprimeur, Schœnsperger, pour son usage journalier, et dont les marges sont couvertes des dessins originaux d'Albert Dürer (1) :

On voit même la preuve de l'intérêt et de l'estime qu'avait l'empereur pour ce grand artiste dans une lettre qu'il adresse aux magistrats de Nuremberg; elle est peu connue, et mérite d'être reproduite (2).

« Maximilien, empereur par la grâce de Dieu.

« Honorables chers et fidèles,

« Le soin qu'a toujours montré notre fidèle Albrecht Dürer dans l'exécution des dessins et gravures que nous lui avons demandés; l'offre volontaire qu'il a faite de continuer de nous servir avec le même zèle, ce dont nous avons ressenti un plaisir particulier; sa célébrité bien connue entre tous les autres peintres, nous ont fait résoudre de lui venir en aide et de le récompenser par une faveur toute spéciale.

« Nous vous demandons donc avec instances sérieuses de vouloir bien l'exempter de tout impôt communal de ville et de toute autre contribution, en témoignage de notre amitié pour lui, et en faveur de son art merveilleux auquel il est juste qu'il puisse s'adonner librement.

« Nous espérons que, dans aucun cas, vous ne refuserez la demande que nous vous adressons, comme du reste il est convenable que vous le fassiez tant pour nous être agréable qu'en considération de l'art dont il importe de favoriser le développement parmi vous. Vous reconnaîtrez ainsi la bienveillance particulière que nous

(1) Quelques-uns sont de Cranach. Ce précieux livre se trouve à Munich dans la Bibliothèque publique. Malheureusement ce bel exemplaire d'un livre devenu si rare qu'on n'en connait que deux autres exemplaires(*), outre celui que je possède, est incomplet de plusieurs feuillets enlevés subrepticement par quelque *admirateur* du talent d'Albert Dürer.

(2) Voyez de Murr et le *Cabinet de l'amateur*, où M. Piot en a donné la traduction.

(*) L'un est à la bibliothèque du British Museum, l'autre à la bibliothèque impériale de Vienne.

vous avons toujours témoignée, à vous et à votre ville.

« Donné dans notre ville impériale de Landau, le douzième du mois de décembre an 1512, de notre règne le vingt-septième.

« Ad mandatum Dmi imperatoris m.ppria. »

Rien de plus touchant que cette autre lettre qu'Albert Dürer, vieux, pauvre et infirme, adresse à son tour, quatorze ans plus tard, aux magistrats de Nuremberg, sa ville natale, *où il préfère vivre simplement qu'être riche et grand ailleurs* (1) :

Lettre d'Albert Durer aux magistrats de Nuremberg.

« Honorables, sages et surtout gracieux seigneurs, pendant une longue suite d'années, j'ai, par mes travaux et à l'aide de la Providence, acquis la somme de mille florins du Rhin, que je voudrais placer pour mon entretien; bien que je sache que ce n'est pas votre habitude de donner un intérêt fort élevé, et que vous avez souvent refusé de donner un florin pour vingt, ce qui m'a fait hésiter à vous demander ce service, je m'y suis cependant résolu, par besoin d'abord, mais aussi en souvenir de la faveur particulière avec laquelle Vos Seigneuries m'ont traité chaque fois que l'occasion s'en est présentée.

« Les causes suivantes m'y ont aussi engagé.

« Vos Seigneuries savent combien je suis obéissant et prêt à rendre service aux membres du conseil, dans les affaires publiques et particulières, partout où ils ont eu besoin de moi. Dans notre commune, pour ce qui concerne mon art, j'ai travaillé plus souvent gratis que pour de l'argent; et, depuis trente années que je reste dans cette ville, je puis le dire avec vérité, les travaux dont j'ai été chargé ne se sont pas élevés à la somme de cinq cents écus, somme peu considérable et sur laquelle je n'ai pas eu un cinquième de bénéfice. J'ai gagné ma pauvreté, qui, Dieu le sait, m'a été amère et m'a coûté bien des labeurs, avec les princes, les seigneurs et d'autres personnes du dehors; et je suis le seul dans cette ville qui vive de l'étranger.

« Vos Seigneuries savent aussi, sans doute, que feu l'empereur Maximilien, de glorieuse mémoire, m'avait exempté des charges de cette ville, de son propre mouvement et pour reconnaître les bons services que je lui avais rendus; depuis j'ai renoncé à ce privilége, d'après l'avis de quelques-uns de messieurs les anciens du conseil, ce que j'ai fait en l'honneur de mes maîtres et pour me conserver leurs bonnes grâces.

« Il y a dix-neuf ans, la seigneurie de Venise

(1) De Murr.

m'écrivit de venir demeurer dans cette ville, m'offrant deux cents ducats par an de provision.

« La commune d'Anvers, pendant le peu de temps que je suis resté dans les Pays-Bas, m'a aussi offert trois cents florins de Philippe chaque année, et elle y ajoutait le don d'une belle maison. Dans l'une comme dans l'autre ville, tous mes travaux m'eussent été payés à part. J'ai refusé tout cela par l'inclination et l'amour que j'ai pour Vos Seigneuries, pour notre ville et ma patrie.

« J'ai préféré vivre simplement que d'être riche et grand ailleurs.

« Je vous prie donc respectueusement de prendre en considération toutes ces choses, d'accepter les mille florins que j'aime mieux savoir entre vos mains que partout ailleurs, et de m'en donner, comme une grâce particulière, cinquante florins d'intérêt par an, pour moi et ma femme, qui, tous deux, devenons de jour en jour vieux, faibles et impuissants.

« Je reconnaîtrai en cela l'intérêt que votre sagesse m'a témoigné jusqu'à ce jour, et que je m'efforcerai sans cesse de mériter.

« De Vos Seigneuries
« le très-obéissant concitoyen,
« ALBRECHT DURER. »

DE L'EMPEREUR MAXIMILIEN ET DE SES GRAVEURS.

Ce fut surtout sous le règne de l'empereur Maximilien que la gravure sur bois prit son plus grand développement. La correspondance de l'empereur avec Peutinger, et même avec Dienecker, le chef de l'atelier des graveurs en bois créé à Augsbourg par les soins de Peutinger et par les ordres de l'empereur, attestent l'amour de Maximilien pour les beaux-arts, particulièrement en ce qui concerne la gravure et la typographie. La quantité considérable de travaux xylographiques qu'il fit exécuter par ces artistes, et les deux chefs-d'œuvre typographiques, le *Theurdannck* et le *Livre d'Heures de l'empereur Maximilien*, imprimés par le célèbre Schœnsperger son imprimeur, en sont des preuves évidentes. On voit dans cette correspondance avec quelle sollicitude l'empereur veillait à ce que le grand nombre de gravures destinées soit à la représentation de ses cérémonies triomphales, soit à de grands et beaux ouvrages auxquels il contribuait littérairement, fussent bien et promptement exécutées. Dans son impatience, il écrit sans cesse pour hâter le travail, et il manifeste même sa jalousie, lorsqu'il suppose que Dienecker, l'un de ses graveurs, s'est laissé détourner des travaux qu'il lui a confiés pour en entreprendre d'autres. Il lui écrit lui-même à ce sujet; enfin Maximilien prenait un tel plaisir à voir tailler les planches sur bois par les habiles artistes auxquels les dessins d'Albert Dürer, de Burgmair et autres étaient remis, qu'il se rendait souvent à la Frauengasse (1), dans l'humble maison de Hieronymus Resch, celui qui a gravé la plupart des dessins d'Albert Dürer, afin d'en surveiller lui-même la fidèle exécution.

C'est par cet artiste qu'il fit graver, entre autres grands ouvrages, les quatre-vingt-douze planches (2), d'après les dessins d'Albert Dürer, qui composent la vaste composition de l'*Ehrenpforte* ou *Arc triomphal de l'empereur Maximilien Ier*, dont la réunion forme un immense tableau de trois mètres et demi de hauteur sur trois mètres de largeur (3). C'est aussi ce même artiste qui grava les huit grandes planches qui composent le *Char triomphal de l'Empereur* (Triumphwagen), également dessiné par Albert Dürer, d'après l'ordre de Maximilien. L'ensemble de cette gravure a plus de deux mètres de long sur quatre mètres et demi de haut.

Une autre entreprise non moins colossale, la *Marche triomphale de l'empereur Maximilien*, dessinée par Albert Dürer et par Hans Burgmair, et exécutée sur des planches de poirier, que l'on conserve encore à la Bibliothèque impériale de Vienne, forme un ensemble qui n'a pas moins de cinquante-quatre mètres de développement. Elle se compose de cent trente-cinq grandes planches de trente-sept centimètres de hauteur et de trente-six à quarante-deux centimètres de largeur, où l'empereur fit représenter l'état de sa maison, les possessions de son vaste empire, ses conquêtes, ses victoires, etc., le tout dans une longue marche triomphale ou procession de guerriers et de personnages de tout rang, à pied et à cheval ou traînés sur des chars. Rien de plus magnifique que cette entrée, rien de plus intéressant pour l'histoire des costumes, des armures, des instruments, et des divers usages du temps. Cet immense travail, dont le dessin est d'un style aussi grandiose qu'exact et savant, fut exécuté pendant le cours des années 1516, 1517, 1518 et 1519. Dix-sept graveurs, d'une grande habileté, concoururent à l'accomplissement de ce chef-d'œuvre (4).

(1) *La ruelle des femmes*. Ce qui faisait dire au peuple, témoin de ces visites journalières de Maximilien : « Voilà l'empereur qui va encore dans la ruelle des femmes. »

(2) Vingt-quatre feuilles, dit Renouvier.

(3) Il parut en 1522 et fut réimprimé en 1799 à Vienne, chez Mollo.

(4) En voici les noms, inscrits encore sur les blocs de bois conservés à la Bibliothèque impériale de Vienne : Jérôme-André (Resch ou Bosch); Jean de Bonn; Cornelius (Liefrinck?) Hans Franck; Saint-Germain; Guillaume Taberith(*); Corneille Liefrinck.

(*) Un Guillaume Taberith figure aussi parmi les graveurs des *Images des saints* de la famille du même empereur.

Le *Weisskünig*, ou l'*Éducation du roi blanc*, est un autre grand ouvrage formant 237 planches exécutées à Augsbourg, dans l'atelier dirigé par Dienecker, d'après les dessins de Hans Burgmair, qui en a gravé la plupart des planches. La Bibliothèque impériale de Vienne en possède un exemplaire d'un tirage plus ancien; il contient 13 planches qui n'existent plus et qui manquent à l'édition imprimée à Vienne en 1778. (Voy. Bartsch, t. VII, p. 228.) C'est le récit en prose, comme le *Theurdannk* l'est en vers, des faits et gestes du chevaleresque empereur : son éducation, ses amours, ses épousailles, son gouvernement, tout s'y trouve. Il ne parut qu'après la mort de Maximilien.

Les *Images des saints et saintes issus de la famille de l'empereur Maximilien Ier* forment une suite de 119 planches in-folio, dont le dessin et les gravures sont attribués à Hans Burgmair, secondé par plusieurs autres graveurs, dont on connait les noms puisqu'ils sont inscrits au dos des planches en bois conservées aussi à la Bibliothèque impériale de Vienne.

La plupart des belles gravures, au nombre de cent dix-huit, qui ornent le célèbre poëme si connu sous le nom de *Theurdannk*, composé en l'honneur de Maximilien et en partie par lui-même, furent exécutées par Hans Schauffelein, graveur et dessinateur non moins célèbre de la même époque.

Ces mêmes artistes, sous la direction de Peutinger, cherchèrent à obtenir d'autres résultats de la gravure sur bois, ainsi qu'on en peut juger par la correspondance de ce savant avec le prince Frédéric, duc de Saxe, où il parle d'une reproduction figurée de chevaliers cuirassés (*currissers*), que les graveurs sous les ordres de Peutinger ont exécutée et imprimée sur parchemin, en or et en argent, « procédé très-dispendieux, » nous dit-il. Mais jusqu'à présent on n'a pu retrouver aucun exemplaire de ces *currissers* (1). Il faut donc se borner à des suppositions.

Un renseignement, que je dois à l'obligeance de M. le feld-maréchal Hauslab, m'apprend qu'il possède, imprimé sur vélin, le portrait de la statue équestre de l'empereur Maximilien Ier (probablement imprimé en camaïeu, daté de 1508, comme l'exemplaire sur papier que je possède); mais son épreuve est rehaussée d'or par l'impression d'une autre planche. C'est peut-être le seul exemple qui nous soit resté de ce genre d'impression appliquée aux *currissers*, dont parle Peutinger. (Voir R. Naumann, *Archiv*, 1857, p. 56, et 1858, p. 293.)

L'impulsion que l'empereur Maximilien avait donnée en Allemagne à la gravure sur bois accrut le nombre des artistes, et dès lors les gravures en ce genre se multiplièrent considérablement. Les sujets religieux, entre autres, acquirent, on ne sait trop dans quel but, des dimensions colossales, sans aucun avantage pour les progrès de l'art. Mais on se lassa bientôt de ces compositions, qui ne pouvaient se développer que dans les églises et les palais, ou sur les parois des maisons.

Indépendamment de ces grands ouvrages composés en l'honneur de Maximilien Ier, il en est un connu sous le nom de *Freidal*, qui est aussi resté interrompu. Il était destiné à représenter les combats et mascarades de cet empereur. M. le feld-maréchal Hauslab en possède à Vienne plusieurs planches gravées sur bois. Elles sont, dit-il, conformes aux dessins d'Albert Dürer, décrits par Heller, p. 797.

L'abus que l'on fit de la gravure sur bois pendant la durée des querelles religieuses, où elle servit aux caricatures les plus grossières que les divers partis répandaient à profusion pour passionner les esprits, la discrédita en Allemagne aussi bien qu'en Italie et par les mêmes causes. Loin de faire des progrès, elle déchut, et dès lors la gravure en taille-douce lui fut préférée.

Ne pouvant apprécier ici le mérite comparatif et les travaux en divers genres de tous les maîtres et habiles artistes de l'École allemande qui se sont adonnés plus ou moins à la gravure sur bois, je me bornerai à indiquer les noms les plus connus des maîtres et artistes des diverses écoles, en mentionnant sommairement leurs œuvres principales. C'est dans l'*Histoire de l'im-*

Guillaume Liefrinck; Alexis Lindt; Jost de Negker; Vincent Pfarkecher; Jacques Rupp; Hans Schauffelein; Jean Taberith, et trois graveurs, ayant pour monogramme, l'un les lettres P P, l'autre H F, et le dernier W R, qui doit être Wolfgang Resch, dont le nom figure parmi ceux des graveurs que l'on voit encore inscrits au dos des blocs de bois des *Images des saints de la famille de l'empereur Maximilien*.

(1) Je crois devoir donner la traduction de deux lettres adressées au prince royal Frédéric, duc de Saxe, à ce sujet :

« L'année passée, 1507, votre chambellan de Degenhart Peffinger m'a envoyé des *currissers*, imprimés « en or et en argent par votre peintre. Il m'invitait « à introduire ici cette nouvelle invention. J'ai pu, « mais à grands frais, imprimer sur parchemin, en or « et en argent, des *currissers* pareils à ceux que vous « m'avez envoyés comme modèles. Je vous demande « donc, après les avoir examinés, si vous en êtes « content. »

Ce peintre de Frédéric était probablement Lucas Cranach, qui, dès l'année 1506, avait imprimé en camaïeu deux planches : le *Saint Christophe* et *Mars et Vénus*.

Peutinger écrit de nouveau au prince le 27 septembre 1508 :

« Je suis parvenu, grâce à mes ouvriers, à im- « primer en or et en argent, sur parchemin et sur « papier. Je vous envoie donc aujourd'hui des *curris*- « *sers* imprimés de la même manière que le petit « livre que je vous ai fait récemment parvenir. « Veuillez les examiner et me faire savoir si vous en « avez d'autres à me commander. »

primerie qu'il sera parlé des ouvrages ornés de gravures qui ne portent point de marques ou dont les marques sont restées inconnues.

École allemande.

MICHEL WOLGEMUTH, né à Nuremberg en 1434, mort dans la même ville en 1519.

Œuvres principales : La Chronique de Nuremberg, gr. in-f° (avec le concours de Pleydenwurff), Nuremberg, 1493.— Figures bibliques dans le livre connu sous le titre de *Schatzbehalter*, Nuremberg, imprimé par Koburger en 1491.

HANS SCHAUFFELEIN, né à Nuremberg en 1490, mort à Nordlingen en 1539.

Le *Teutsch Cicero*, 50 planches.— La Passion de Jésus-Christ, 35 planches. — Doctrine de la vie et de la mort de Jésus-Christ, 73 planches. — Le *Thewrdannk*, épopée ou histoire allégorique de l'empereur Maximilien, 118 planches. — Quelques planches isolées.

ALBERT DURER, né le 20 mars 1471 et mort le 6 avril 1528 à Nuremberg.

Œuvres principales (1) : L'Arc triomphal (*Ehrenpforte*) de l'empereur Maximilien, 80 planches formant 92 pièces (en partie avec Hans Burgmair). — Le Char triomphal (*Triumphwagen*) de l'empereur Maximilien, 8 planches. — Le Triomphe de l'empereur Maximilien, 135 planches. — L'Apocalypse de saint Jean, 15 planches. — La Vie de la Vierge, 19 planches. — La *grande* Passion de Jésus-Christ, 12 planches. — La *petite* Passion, 37 planches. — Un très-grand nombre de planches isolées dessinées par lui et dont quelques-unes sont imprimées en camaïeu.

HANS BURGMAIR, né à Augsbourg en 1473, mort dans la même ville en 1529.

L'Arc triomphal (*Ehrenpforte*) de l'empereur Maximilien, 80 planches (en partie avec Albert Dürer). — Le *Weisskünig*, tableau des principaux événements de la vie de l'empereur Maximilien, 237 planches petit in-f°. — Le *Trostspiegel Francisci Petrarchæ*. — Plusieurs planches, dont quelques-unes en camaïeu.

JOST DIENECKER, né à Anvers vers 1480.

Il signait ordinairement ses bois Jost de Negker, ainsi qu'on le voit sur ceux qui sont conservés à la Bibliothèque impériale de Vienne. Il se fixa à Augsbourg, et fut l'un des principaux, peut-être même le principal graveur sur bois des grands ouvrages exécutés pour l'empereur Maximilien. Dans une de ses lettres adressées à ce prince il lui mande, le 20 octobre 1512, qu'il espère l'adjonction de deux ou trois graveurs sur bois, et qu'il en connaît deux autres disposés aussi à travailler pour S. M.; qu'il faudrait leur assurer à chacun 100 florins par an; qu'il se chargeait de revoir leur travail et retoucher les bois de manière à faire croire que les gravures sortent d'une seule main; qu'il pourra remettre à Schönsperger chaque mois six ou sept bois entièrement terminés; il se plaint que Hans Schauffelein n'est pas encore payé de ses dessins, et que Schönsperger ne lui donne que deux florins par chaque trois gravures.

En 1512 Dienecker a gravé en camaïeu le beau portrait de Baumgartner.

LUCAS CRANACH, né à Kronach, près Bamberg, en Franconie, en 1472, mort à Weimar le 16 octobre 1553.

La Passion de Jésus-Christ, 15 planches. — *Hortulus animæ*, 33 planches in-4°. — Jésus-Christ et les douze Apôtres. — Le martyre des douze Apôtres. — Les quatre Évangélistes. — Plusieurs planches, dont trois en camaïeu.

HANS BALDUNG (dit GRÜN), né en Souabe en 1475, mort à Strasbourg en 1552.

Quelques planches isolées. Bartsch ne cite de lui que deux camaïeux; j'en possède un autre, fort beau, qui est inédit.

HANS SPRINCKLÉE, né à Nordlingen en 1470, mort à Nuremberg en 1540.

Hortulus animæ, 60 gravures in-8°. L'édition imprimée par F. Peypus à Nuremberg, en 1518, est fort belle.

HENRI ALDEGREVER, né à Paderborn en 1502, mort à Soest en 1562.
Diverses planches isolées.

ALBRECHT ALTDORFER, né à Altdorft, en Bavière, mort à Regensburg en 1538.

Une petite Passion. Les 38 planches qui la composent portent sa marque, peu différente de celle d'Albert Dürer, ce qui les a fait publier sous le nom de ce dernier. Bartsch cite de lui l'Histoire de la chute de l'homme et de sa rédemption en 40 planches et 23 planches isolées.

URSE GRAF, né en 1470, mort à Bâle en 1530.

Leben Christi (Vie du Christ), 24 planches. — Plusieurs têtes et encadrements de livres.

HANS SEBALD BEHAM, né à Nuremberg en 1500, mort à Francfort en 1550.

Biblicæ historiæ artificiosissimis picturis effigiatæ, 80 planches. — Diverses planches.

(1) Dans plusieurs des ouvrages cités ici les planches appartiennent à différents *maîtres* qui les ont quelquefois signées de leur nom. Ne pouvant entrer dans les détails nécessaires pour distinguer les droits de chacun, j'ai attribué l'œuvre au maître auquel la tradition l'a consacré ou qui en avait composé le plus grand nombre de gravures.

VIRGILE SOLIS, né en 1514 à Nuremberg, où il mourut en 1562.

Biblisch Figuren des Alten Testament, etc., 100 planches pour l'Ancien Testament et 116 pour le Nouveau. — Suite de 67 planches pour l'Histoire de la Bible. — Les Métamorphoses d'Ovide, 178 planches. — Les Fables d'Ésope, 194 planches. — *Reusneri emblemata.* — Trois répétitions de la *petite* Passion d'Albert Dürer, la première en 18 planches, la seconde en 37, la troisième en 24.

ERARD SCHOEN, né à Nuremberg, où il mourut en 1550.

Les douze Apôtres. — Saints et Saintes, 24 planches.— *Unterweisung des Proportions*, etc., traité sur les proportions du corps humain, 39 planches, dont 7 seulement portent sa marque.

HANS BROSAMER, né à Fulde en 1506, mort à Erfurdt en 1552.

Quelques planches décrites par Bartsch, t. VIII, p. 466.

DANIEL HOPFER, vivait à Augsbourg et à Regensburg en 1525.

Il a composé plusieurs cadres pour les livres.

MELCHIOR LORCH, né à Flensburg en 1527, mort à Rome en 1585.

A gravé peu de planches sur bois.

UNGER, à Berlin, en 1770.

Il a publié, en 1779, un petit traité sur la gravure, où il dit qu'Albert Dürer n'a point gravé sur bois. Comme graveur, le talent d'Unger se rapproche de celui de Bewick, son contemporain en Angleterre. Secondé par son fils, il a exécuté un grand nombre de gravures et quelques beaux camaïeux.

GUBITZ (le professeur), à Berlin, en 1816.

Il a gravé avec plus de talent que Unger un grand nombre de planches sur bois et a porté cet art à Berlin au même degré de perfection que Bewick à Londres. Il a gravé pour nous, en 1808, un grand nombre de vignettes et fleurons.

Parmi les imprimeurs allemands qui ont introduit des gravures dans leurs éditions, il convient de citer avant tous :

PFISTER (ALBERT), imprimeur à Bamberg, né vers 1430, et mort vers la fin du XV[e] siècle.

On doit croire que Pfister est l'imprimeur de la Bible de trente-six lignes qui remonte aux origines les plus reculées de la typographie, puisque ce sont les caractères qui se retrouvent employés dans un livre orné de gravures sur bois qu'il a imprimé en 1462. C'est donc très-probablement de lui que Paul de Prague a voulu parler dans ce curieux passage daté de 1459, époque qui s'éloigne peu de celle où parurent les livres imprimés par Pfister en *caractères mobiles* avec des gravures sur bois :

« Tripagus (1) est artifex sculpens subtiliter
« in laminis æreis, ferreis ac ligneis solidi ligni
« atque aliis, imagines, scripturam et omne
« quodlibet, ut prius imprimat papyro atque
« parieti, aut asseri mundo, scindit omne quod
« cupit : et est homo faciens talia cum patronis.
« Et tempore mei Bambege quidam sculpsit in-
« tegram bibliam super lamellas et in quatuor
« septimanis totam Bibliam in pergamena subtili
« presignavit sculptura. »

Cette impression d'une Bible avec images exécutée en quatre semaines semblerait s'appliquer plutôt à un imprimeur xylographe exécutant rapidement quelque *Bible des pauvres* de peu de feuillets, qu'à un imprimeur typographe; mais l'invention de l'imprimerie, rapidement propagée en Allemagne, dut être promptement accueillie par cet artiste intelligent, qui renonça aux anciens procédés pour adopter les nouveaux. Mettant donc à profit son atelier de gravures xylographiques, il fit paraître, en 1461, le premier livre orné de gravures, imprimé typographiquement avec une date certaine. Il est intitulé *Des edel stein*, ou livre des Fables de Boner, et contient cent sujets gravés sur bois, in-4°, 1461. Mais je crois que cet ouvrage fut précédé de deux autres, sans date, et qui par conséquent auraient été imprimés vers 1459 ou 1460; ce sont : 1° Les *Plaintes de la mort*, avec cinq gravures de la grandeur de la page; 2° la *Bible des pauvres*, en allemand, avec trente-quatre planches à cinq compartiments, dont plusieurs ont pu faire partie de cette édition xylographique mentionnée par Paul de Prague en 1459 et qui y auraient été découpées.

Le livre des *Quatre histoires* (Joseph, Daniel, Judith et Esther) est daté de 1462. On y compte soixante et une planches.

Pfister a aussi imprimé, vers 1470, une édition du *Die vier und tzwenzig alten, oder der gulden tron*, avec vingt-six gravures sur bois.

Toutes ces gravures, d'une exécution grossière, sont très-inférieures aux gravures des premiers livres xylographiques, qui leur sont antérieurs peut-être d'un quart de siècle; mais la composition des sujets ne manque pas de quelque mérite. C'est encore l'art dans son enfance.

(1) On lisait autrefois *libripagus*, mais M. Muczkowski, bibliothécaire de Cracovie, dit qu'on ne saurait lire sur le manuscrit que *ciripagus* ou *tiripagus*. D'après un ancien inventaire de 1476, cité par Du Cange, on voit que la lettre imprimée s'appelait *littera tirata* « lettre tirée »; *unum librum in pergameno scriptum de littera tirata et in lingua franciæ*. Nous avons conservé dans l'imprimerie cette locution, le *tirage* d'une feuille, lettre *bien tirée*, ce mot tirage étant synonyme d'*impression*. M. Renouvier traduit le mot *tripagus* par *tirepage*.

HANS BAMLER mérite aussi une attention particulière. La première impression que l'on connaisse à Augsbourg est sa Bible en latin, in-folio, 1466. Un ouvrage, *Summa Johannis nach ordnung des Abc*, qu'il fit paraître en 1472, a une grande planche gravée en tête. Maittaire ne connaissait de lui que ces deux seuls ouvrages; mais je possède un vol. in-4°, imprimé en 1480, qui contient 73 gravures sur bois dont le style et l'exécution ressemblent aux premières impressions xylographiques : c'est une traduction en allemand du roman de la *Mélusine*. Un autre ouvrage de lui, dont les gravures ne sont pas mieux exécutées que celles du roman de la Mélusine, est le *Bélial* de Jacobus de Teramo (*inter amnes*), daté de 1473. Les planches en relief dont il est orné sembleraient, à en juger par l'indication donnée sur le titre, être gravées sur cuivre; mais je ne crois pas qu'on doive donner cette acception aux mots *æreis figuris*, non plus qu'aux mots *chalcographus*, *chalcographia*, *chalcotypia*, employés par les premiers imprimeurs (1). Cela veut dire seulement que l'ouvrage a été imprimé avec des caractères de *métal* fondus dans des matrices en *cuivre* provenant de poinçons en *acier*.

C'est ainsi que dans la première édition de Salluste, imprimée à Venise par Nicolas Jenson en 1470, on lit ces vers :

Et calamo libros audes spectare notatos?
Ære magis quando littera ducta nitet!

et aux premiers livres imprimés à Rome par Sweynheim et Pannartz :

Primus in Adriaca formis impressit *ahenis*
Urbe libros Spira genitus de stirpe Johannes.

La certitude que l'on a acquise dans ces derniers temps que des gravures accompagnant les textes étaient souvent exécutées en cuivre, et que confirme la possession de plusieurs d'elles entre les mains de M. Piot, ne me fait point changer d'opinion à l'égard des gravures du *Bélial* et de la *Mélusine*, que je crois exécutées sur bois. Il était en effet bien plus facile, surtout pour des gravures d'une telle dimension, de creuser le bois que le cuivre dans des planches dont la grossièreté d'exécution n'exigeait pas de tels soins.

Nous avons précédemment signalé le mérite de l'imprimerie de SCHÖNSPERGER, que favorisait l'empereur Maximilien.

(1) A Paris, en 1509, Pierre Vidoue est déclaré *chalcographiæ artis peritissimus*; Henri Estienne signe *ex chalcotypa Henrici Stephani officina*, 1509; Josse Bade, *in chalcographia Iodoci Badii ascensis*, 1518. *Impressus dum stabit in ære character*... dit l'auteur des vers placés au Virgile de 1472, imprimé par Barthélemy de Crémone, etc.

ANTOINE KOBURGER, qui introduisit l'imprimerie à Nuremberg, en 1472, a imprimé plusieurs ouvrages avec gravures. Dans sa grande Bible en allemand, datée de 1483, on voit reparaître, au nombre de 107, les gravures sur bois fort remarquables de la Bible en *platt Deutsch* sans date, mais imprimée à Cologne en 1470. Il fut aussi l'imprimeur du *Schatzbehalter*, 1491.

GEORGE RAW, à Wittemberg, a imprimé le livre très-remarquable intitulé *Hortulus animæ*, enrichi des compositions de Lucas Cranach. Elles sont d'un beau style et portent sa marque. A la dernière planche on voit la représentation de la guillotine.

Le recueil de portraits in-4° intitulé *Warhafte Bildnis etlicher hochloblichen Fursten*, etc., imprimé à Wittemberg par *Gabriel* SCHNELBBOLTZ, offre des planches d'une si remarquable exécution qu'on les croit de la main de Lucas Cranach. Le dessin en est grand et précis, l'exécution savante, quoique simple.

Francfort-sur-Mein.

L'importance d'une seule maison de librairie, dirigée par deux imprimeurs-libraires, amis des arts et artistes eux-mêmes, et l'influence qu'ils exercèrent sur la gravure en bois, ont illustré Francfort-sur-Mein, leur ville natale. Deux artistes infatigables, Virgile de Solis et Jost Amman (1), les secondèrent avec autant de zèle que de talent, et se fixèrent à Francfort-sur-Mein pour se consacrer tout entiers à cette famille, qui sut apprécier leur mérite. Parmi le grand nombre de planches presque toutes gravées par Virgile de Solis et Jost Amman, plusieurs l'ont été par Sigismond Feyrabend ou par Jérôme Feyrabend; elles ne déparent en rien celles de ces habiles artistes. Elles portent la marque JF ou SF et quelquefois un F seul.

Le caractère du dessin de ces artistes est un mélange du style italien qui s'introduit dans le style allemand sans en affaiblir la verve et l'exubérance, et qui donne aux gravures exécutées pour les Feyrabend un cachet tout particulier qui les distingue entre toutes. Quant au nombre de leurs publications, toutes ornées d'une immense quantité de gravures sur bois, grandes ou petites, il suffira de dire qu'ils ont imprimé dans le format in-f° au moins sept éditions de la *Bible* et dans le même format cinq éditions des *Figures bibliques*; en *Bibles* d'un format moindre, neuf éditions; trois éditions de *Figures bibliques* et une *Passion* de J.-C., indépendamment des éditions in-folio de César, de Tite Live, de

(1) Amman (Jost ou Jobst), né à Zurich en 1539, mort en 1591 à Nuremberg; son nom est écrit quelquefois Ammon.

Flavius Josèphe, de Plutarque, et autres livres sur la guerre, sur les arts, l'hippologie, les tournois, la chasse, l'agriculture, enfin des chroniques, des livres d'apprentissage et jusqu'à des livres de cuisine, le tout orné de gravures multipliées, mais qui reparaissent souvent les mêmes.

L'énumération de tous les ouvrages qu'ils ont publiés ferait mieux juger de l'importance de cette grande maison de librairie et d'imprimerie des Feyrabend au XVe siècle, mais cette liste occuperait ici trop de place. Aucune ville jusqu'alors n'avait imprimé autant de livres illustrés de nombreuses gravures, ce qui prouve combien elles plaisaient au public, puisqu'il donnait son assentiment à des publications aussi considérables et aussi multipliées.

Un autre imprimeur à Francfort, Christophe EGENOLF, publiait en même temps, mais avec moins de mérite, un grand nombre d'ouvrages ornés de gravures sur bois.

Il a donné la seconde édition du *Trostspiegel;* elle est sans date. — La traduction allemande de Pétrarque, 260 gravures.—L'*Historia Passionis J.-C. explicata et iconibus artificiose expressa*, in-8°, et une autre, en 1572, qui contient 260 grandes planches.

École hollandaise et flamande.

Les mêmes qualités qui distinguent l'école allemande se retrouvent dans l'école hollandaise à sa première époque; et de même qu'Albert Dürer a réuni au mérite de la gravure en taille-douce celui de la gravure en bois, la Hollande peut lui opposer avec orgueil Lucas de Leyde, en qui ces deux qualités se trouvent également réunies. Henri Goltzius se rapproche aussi d'Albert Dürer sous plusieurs rapports, au point même que quelques-unes de ses œuvres, surtout celles qu'il a gravées lui-même sur cuivre, peuvent soutenir la comparaison. Dans les gravures sur cuivre de Lucas de Leyde et dans celles qu'il a exécutées sur bois, le ton est plus poussé au noir : c'est ce qui caractérise plus particulièrement l'école hollandaise. A cette même époque un artiste inconnu, dans un livre imprimé à Amsterdam, en 1523 (1), un siècle avant Rembrandt, semble avoir pressenti la manière de ce maître, et pour la première fois la gravure sur bois obtint des *effets* de couleur qui lui donnèrent un caractère tout nouveau. Jusqu'alors elle s'était bornée à la pureté des lignes et à l'exactitude des contours; désormais c'est l'*effet* que les artistes hollandais chercheront à donner à la gravure en bois. Rembrandt lui-même n'a pas dédaigné de s'essayer en ce genre, et le petit sujet gravé sur bois qui figure au nombre de ses œuvres est remarquable par sa finesse d'exécution. Son exemple fut suivi par ses élèves, Jean Livens et Théodore (Dirk) de Bray. Ils transmirent à la gravure en bois une partie des qualités que l'on admire dans leur maître. Ce fut un véritable progrès qui mérite d'être signalé et qui ne se rencontre ni dans l'école allemande ni dans l'école italienne. Plus tard, dans ses gravures sur bois, Rubens chercha également à obtenir des effets de couleur que la gravure en taille-douce ne pouvait produire. A l'exemple de Goltzius et de Bloemaert, on le vit même nous donner, au moyen de camaïeux, des dessins colorés exécutés avec talent par Jegher.

La Hollande peut avec juste raison s'enorgueillir de ses artistes, qui, bien que moins nombreux que ceux de l'Allemagne, ne leur cèdent en rien en éminentes qualités.

LUCAS DE LEYDE, né à Leyde en 1494, mort en 1533.

On a de lui une vingtaine de planches.

PHILLERY ou WILLEM. Il vivait au commencement du seizième siècle.

Deux planches gravées et imprimées par lui sont au British Museum. Le dessin et la gravure se rapprochent du style de Cranach.

HUBER GOLTZ, né à Vanloo (duché de Gueldre) en 1524, mort à Bruges en 1583.

Icones imperatorum Romanorum, 1563. Les portraits sont en camaïeu exécuté au moyen de planches gravées sur bois et apportant une teinte jaune appliquée sur le trait gravé en taille-douce. — Les *Emblèmes*, par Adrien Junius.

HENRI GOLTZIUS, né à Mülbrecht en 1558, mort en 1617.

La plupart des planches qu'il a gravées sur bois sont en camaïeu.

ABRAHAM BLOEMAERT, né à Gorcum en 1567, mort à Utrecht en 1647.

Les planches que l'on connait de lui sont en camaïeu.

REMBRANDT DE RYN, né à Leyde en 1606, mort à Amsterdam en 1665.

Une petite planche (un portrait).

JEAN LIVENS ou LIEWENS, né à Leyde en 1607, mort à Anvers en 1663.

Quelques planches isolées.

THÉODORE (ou DIRK) DE BRAY, né à Harlem, mort en 1680 dans le Brabant.

Quelques planches.

(1) Passio domini Jesu Christi... ex optimis poetis christianis iisque vetustissimis concinnatus. Amsteledamis Dodo typographus excudebat ad christiane pietatis augmentum et decus. Anno M D XXIII, pet. in-8° carré, avec 62 gravures. Bartsch, t. V, p. 444, croit, d'après son monogramme, que cet artiste se nommait Jean Walter van Assen.

JEAN LIEFERING, à Leyde vers 1538.

Une de ses planches est à la bibliothèque de l'Arsenal.

CHRISTOPHE VAN SICHEM, né en Hollande, a vécu à Amsterdam vers 1607.

Bibels Tresoor: ce sont des copies médiocres d'après Albert Dürer. — Quelques planches.

GASPARD DE CRAYER, né à Anvers en 1582, mort dans la même ville en 1669.

Quelques gravures sur bois.

CHRISTOPHE JEGHER, né en Allemagne, vivait à Anvers de 1620 à 1660.

Une série de gravures pour le Nouveau Testament. — Diverses planches d'après Rubens, quelques-unes en camaïeu.

STEYNER (H.), imprimeur à Augsbourg.

Comme imprimeur, il a fait exécuter un grand nombre de gravures en bois auxquelles on croit qu'il a pu participer.

CHRISTOPHE PLANTIN, imprimeur, né à Mont-Louis, dans la Touraine, en 1514, et mort à Anvers en 1589.

Ce célèbre imprimeur a fait exécuter une grande quantité de gravures sur bois.

Le nombre des graveurs sur bois et sur cuivre occupés dans ses ateliers devait être extrêmement considérable, à en juger par le grand nombre d'ouvrages *illustrés* sortis de ses presses.

Bâle.

La Suisse a produit quelques graveurs sur bois, mais qui n'ont rien exécuté de très-remarquable, du moins dans leur pays, puisqu'ils le quittèrent pour employer leur talent plus utilement ailleurs. Mais elle a droit de s'enorgueillir de HOLBEIN, puisqu'il paraît certain qu'il naquit à Bâle, où, jeune encore, il débuta dans sa glorieuse carrière par les gravures en bois qui contribuèrent à l'illustration de la célèbre imprimerie de Froben.

HANS HOLBEIN (*le jeune*).

Son père, originaire d'Augsbourg, était un peintre dont on possède encore quelques tableaux dans le style de l'ancienne école allemande; il quitta sa ville natale avec sa famille vers 1495. D'après les documents qui paraissent les plus exacts, son fils, nommé comme lui Hans Holbein, naquit à Bâle vers 1498 et mourut à Londres en 1554; cependant cette date vient d'être contestée tout récemment. Dans une séance de l'Académie des antiquaires de Londres, M. Black annonçait la découverte d'un testament de John Holbein, serviteur du roi (*servante to the kinges Majesty*), indiquant sa mort en 1543: ce qui rendrait fausse la date de 1554 et par conséquent annulerait toutes les œuvres qu'on lui attribue pendant ces onze années; mais cette désignation de *serviteur du roi* est trop vague pour qu'on ne doive croire qu'il s'agit d'un autre personnage; Holbein était trop célèbre pour qu'on ne l'eût pas signalé par sa qualité d'artiste.

En 1859, dans le catalogue des portraits d'Édouard VI, M. Nicols Gough avait émis l'opinion que Hans Holbein n'avait pas prolongé sa carrière aussi loin qu'on le croyait généralement, puisque, à partir de l'avénement au trône de ce monarque, on ne trouvait plus aucune indication du séjour qu'Holbein aurait fait en Angleterre. Dans les comptes de la trésorerie de la chambre, on voyait figurer à cette époque les noms de Antony Toto, Bartilmew, Penne, mistress Levyn Terling, femme peintre, et, vers la fin du règne d'Édouard, le nom de Gillinam Strettes (Allemand), celui de Modena et de Nicolas Lysarde. Cette absence du nom de Holbein parmi ces artistes nécessite, dit M. Nicols Gough, un sévère examen des peintures attribuées à Holbein à partir de 1543.

Mais, comme je lis le nom de Hans Holbein, en toutes lettres, sur une gravure sur bois du *Catéchisme* de Thomas Cramer, imprimé en 1548, et le monogramme d'Holbein sur une autre dans ce même livre, je crois qu'on doit maintenir la date de 1554, à moins, toutefois, que ces gravures ne se retrouvent sur quelque ouvrage d'une date antérieure à l'année 1543, ce que je ne crois pas.

La plus ancienne gravure où Holbein ait signalé son talent est datée de 1516. L'encadrement historié représentant *Mutius Scævola et Porsenna* (1), porte la marque H H, initiales de Hans Holbein.

Le nom de Holbein se trouve inscrit sur l'un des frontispices historiés de l'*Utopie* de Thomas Morus, in-4°; Bâle, Froben, 1518, où l'on voit en caractères bien lisibles HANS HOLB. Ce volume, qui contient plusieurs encadrements ou lettres ornées dont les compositions et les personnages sont tous du même style et d'une exécution semblable à celle du frontispice, peut servir de base pour aider à reconnaître ce qui est véritablement sorti de la main de Holbein, soit dans les impressions de Froben, soit dans celles d'Oporin, de Cratander, d'Adam Petri et autres imprimeurs des villes environnantes qui ont mis à contribution le talent de Holbein. En général ce sont des encadrements pour livres, ou des lettres ornées de personnages et sujets divers, d'enfants, de paysans, formant des scènes ajus-

(1) Dans l'ouvrage intitulé *Æneæ Platonici lib. de immortalitate animæ*, Bâle, Froben, 1516, et dans *Erasmi Declamatio de morte*, Bâle, 1517.

tées dans des cadres au milieu desquels domine une des lettres de l'alphabet; mais ce qui accroit la difficulté, c'est qu'il paraît certain que son frère aîné Ambroise a dessiné ou gravé aussi un certain nombre de ces encadrements. Malheureusement l'exécution n'a pas toujours cette finesse de gravure qui plus tard a permis de reconnaître toute la précision du dessin primitif d'Holbein dans l'*Alphabet de la mort*, dans les *Simulachres de la mort* et dans les *Figures de la Bible*. On peut même croire qu'Holbein dut souvent modifier la finesse de son dessin en raison du peu d'habileté des graveurs d'alors, ce qui prouverait qu'il a rarement gravé lui-même sur bois ce qu'il a dessiné.

Il semble que Holbein ait pris plaisir à exécuter lui-même tous les ornements du livre de l'Utopie de Thomas Morus, où son nom s'unit à celui de l'auteur et à ceux d'Érasme et de Froben. Holbein était en effet lié d'amitié avec ces trois hommes célèbres, dont il nous a laissé les portraits. On sait que ce fut sur la recommandation qu'Érasme lui donna, en 1526, que Thomas Morus accueillit à Londres Holbein, dans sa maison, à Chelsea, où il lui donna pendant deux ans une généreuse hospitalité, jusqu'à ce que ce grand artiste fut apprécié par Henri VIII. Devenu son premier peintre, il alla loger à Whitehall, en 1528, et c'est là qu'il exécuta ces beaux portraits peints ou dessinés dont le mérite est sans égal.

En 1529, Holbein revint à Bâle, d'où il retourna à Londres en 1530, l'année même où son ami et protecteur Thomas Morus fut nommé chancelier. Cinq ans après, la tête de Morus tombait sur l'échafaud, mais Holbein n'en resta pas moins attaché à la cour de Henri VIII. En 1538, le roi l'envoya en Bourgogne pour peindre le portrait de la duchesse de Milan. Ce fut alors qu'Holbein s'arrêta à Bâle, où il ne retrouva plus Érasme : sa mort avait suivi celle de Thomas Morus. Il paraît que l'intention de Holbein était de revenir dans sa ville natale, puisque la municipalité de Bâle lui fit une pension, à condition que sous deux ans il quitterait Londres. Mais les faveurs de la cour l'y retinrent jusqu'à sa mort (1). En 1539 le roi l'envoya sur le continent pour peindre le portrait d'Anne de Clèves. Sur les comptes de la maison de Henri VIII on voit figurer des payements faits à Holbein pendant les années 1538, 1539, 1540 et 1541. Ses émoluments peuvent être évalués à 30 livres sterling par année (2).

(1) Voir Sandrart, *Academia nobilissimæ artis pictoriæ*, p. 238 à 242; in-f°. Nuremberg, 1683. — *Anecdotes of painting in England* by George Vertue, published by Horace Walpole. Londres, 1762, 4 vol. in-4°. — Carle von Mander, folios 143 et suiv.

(2) Norfolk ms 97. Il est au British Museum. Voy. Douce, p. 127.

Les trois principaux chefs-d'œuvre qui font époque dans l'histoire de la gravure sur bois, l'*Alphabet de la mort*, les *Simulachres de la mort* et les *Figures de la Bible*, sont incontestablement de Holbein; mais, si rien ne nous indique quelle part il a pu prendre à leur exécution comme graveur et pour la mise du dessin sur le bois, et si le voile qui enveloppe cette question ne saurait être encore entièrement levé, on doit se rappeler qu'entre la composition ou le dessin primitif et la gravure sur bois, il y avait souvent des intermédiaires. C'était donc par d'autres mains que la réduction sur le bois avec l'indication des détails à suivre était faite; mais, malgré ces intermédiaires, l'œuvre, la *composition* n'en est pas moins de Holbein, et l'on peut même ajouter que c'est par ses conseils que la gravure sur bois acquit dès lors cette perfection que l'on remarque dans ces trois beaux ouvrages. Si déjà la première des gravures de Holbein, où l'on voit représentées les scènes de Mutius Scævola, si les gravures de l'Utopie de Thomas Morus, si le portrait en pied d'Érasme et les grandes lettres grecques des œuvres de Galien, montraient un talent d'exécution supérieur à ce qu'on faisait alors, ces gravures n'approchent pas pour la précision et la finesse du burin de ces trois chefs-d'œuvre, où l'art est porté à un tel point qu'on les a crus gravés en relief sur cuivre et non sur bois (1).

ALPHABET DE LA DANSE DES MORTS.

Ce chef-d'œuvre de dessin est aussi un chef-d'œuvre de gravure, et les fac-simile exécutés par M. H. Loedel de Gœttingue, d'après le bel exemplaire de la Bibliothèque de Dresde, nous permettent d'en apprécier tout le mérite.

C'est dans la dimension de 24 millimètres carrés que Holbein a su combiner des personnages qui, dans chaque lettre, offrent une scène dramatique où la mort vient saisir l'homme à tout âge et dans toutes les conditions. La finesse de la gravure, la netteté et la régularité des traits horizontaux qui forment le fond de ces vingt-quatre lettres, me paraissent le résultat d'un travail exécuté en relief sur cuivre plutôt que sur bois.

(1) Cette opinion, que je crois exacte en ce qui concerne l'Alphabet de la mort, ne saurait être admise quant aux Simulachres de la mort et aux Figures de la Bible, puisque l'une des plus belles planches, *Joseph descendu dans la fosse par ses frères*, s'est conservée. M. Piot possède la planche originale, qu'il trouva dans un lot considérable de gravures sur bois achetées par lui à Troyes. Quoique fatiguée, elle donne encore des épreuves satisfaisantes. M. Langlois avait, de son côté, retrouvé huit bois des Simulachres, qui sont peu fatigués, comme on en peut juger par leur impression, pl. XXVII à XXXV de son *Essai sur les Danses des morts*, Rouen, 1852, 2 vol. in-8° (t. II, p.100).

On ne connaît que quatre ou cinq exemplaires de ce précieux alphabet de la Danse des morts par Holbein, et c'est sur une seule feuille de papier que les vingt-quatre lettres sont imprimées, et sans aucun texte. Mais sur deux de ces exemplaires, l'un à Dresde, l'autre à Bâle, on lit cette indication imprimée en allemand sur le même feuillet : *Hans Lutzelburger furmschnider gennant Frank.* Ce qui indique que le graveur ou *tailleur sur bois* est Hans Lützelbürger, surnommé Frank (1).

SIMULACHRES DE LA MORT.

C'est sous ce titre que les frères Trechsel ont imprimé à Lyon en 1538 une édition in-8° de ces compositions accompagnées d'un texte.

Le témoignage des contemporains de ce chef-d'œuvre, l'opinion unanime des artistes et des amateurs des arts, depuis trois siècles, celui des érudits, ont dans tous les pays proclamé Holbein l'auteur de ces admirables compositions; plusieurs historiens de l'art lui en ont même attribué la gravure. Dans ces derniers temps, cédant à ce désir irréfléchi de remettre en doute, aussi bien en fait d'art qu'en fait de littérature, ce qu'on s'était accordé de tout temps à regarder comme authentique, sir Francis Douce en Angleterre et C. Leber en France ont élevé quelques objections relativement à ces charmantes compositions; mais les anciennes traditions, confirmées par MM. Ottley, Mariette, Hyacinthe Langlois, Fortoul et autres, l'ont encore été par de nouvelles découvertes.

On savait que la Bibliothèque de Bâle, celle de Berlin et celle de M. Ottley possédaient un exemplaire d'une édition des Simulachres de la mort imprimée d'un seul côté. Tout récemment, je dois à M. Olivier Barbier la découverte, dans notre Bibliothèque impériale, d'un exemplaire entièrement semblable à celui de Berlin et portant en tête, en caractères *latins penchés*, l'indication en langue allemande des 40 sujets qui composent cette édition, antérieure à celle que les Trechsel imprimèrent à Lyon en 1538. De nouvelles recherches firent découvrir au cabinet des estampes deux autres éditions également imprimées d'un seul côté, dont l'une avait en tête des indications un peu différentes pour la rédaction, mais également en langue allemande et imprimées en caractères *gothiques* et *droits*.

L'édition dont les indications sont imprimées en caractères *gothiques non penchés* est la première de toutes, ce que l'on reconnaît à des signes incontestables (1). L'impression, exécutée sur les bois encore tout neufs, est supérieure à celle de l'édition de Trechsel, dont la beauté l'emporte cependant sur toutes les suivantes. L'édition avec les indications en caractères *latins* et *penchés* est la seconde, mais son impression l'emporte en éclat sur la première. Si l'état des gravures de la troisième édition ne permet pas d'affirmer qu'elles avaient en tête quelque indication imprimée, attendu qu'elles ont été découpées jusqu'au trait qui encadre les gravures, je crois pouvoir affirmer cependant qu'elles sont antérieures, du moins pour la plupart, à l'édition de Lyon imprimée chez Trechsel en 1538.

Ainsi donc, par cela même que les deux éditions antérieures à celle de Lyon ont des titres en langue allemande, on ne saurait mettre en doute qu'elles sont originaires de Bâle où elles ont été imprimées. Je puis même affirmer qu'elles l'ont été chez Froben, puisque les titres en langue allemande sont d'un caractère identiquement semblable à celui que je vois employé par cet imprimeur dans la traduction du Lucien, in-folio, faite par Érasme et Thomas Morus et imprimée vers la même époque, 1523. Ces caractères y servent à l'indication d'un sujet gravé par Holbein ou par son frère Ambroise, représentant la Calomnie traînant l'Innocence devant Midas (2).

Ainsi se trouve réfutée l'opinion de Mariette, qui pense que les planches des Simulachres de la mort ont pu être gravées à Lyon. A cette époque, aucun graveur, dans cette ville, n'était capable d'exécuter des travaux d'une telle perfection, tandis que l'Allemagne en comptait un grand nombre, dont quelques-uns avaient dû se fixer à Bâle, où Froben faisait exécuter une quantité considérable de vignettes, encadrements et lettres historiées, dessinées par Holbein. Si Mariette avait connu les éditions de Bâle antérieures à celles de Lyon, il n'aurait pas émis cette con-

(1) On s'étonne de ne voir figurer ces lettres si remarquables dans aucun livre imprimé à Bâle ou ailleurs, tandis que des copies très-grossières se multiplient dès 1528 dans la Bible grecque imprimée par Cephalæus, à Strasbourg ; dans le Galien en grec imprimé à Bâle en 1538 ; dans la Bible imprimée à Zurich en 1612, et dans un grand nombre d'autres livres chez Cyriacus à Francfort, chez Christophe Froschover à Zurick, chez Scott à Strasbourg, et ailleurs.

Que devinrent les originaux? On l'ignore ; mais on s'étonne de voir Cratander, à Bâle, et même Jean Froben, dans le Galien, faire usage de copies quand les originaux auraient dû se trouver dans cette ville.

(1) L'antériorité de ces éditions se reconnaît aux brisures et accidents que l'on remarque dans les tirages successifs. C'est surtout l'état des filets d'encadrement, plus exposés que l'intérieur des gravures aux chocs qui surviennent dans la manipulation des bois lors de leur mise sous presse, qui constate cette succession. Les graviers dans le papier, les accidents qui altèrent les gravures et l'usure des traits les plus fins sont aussi des signes incontestables qui désignent l'état d'antériorité de chaque impression d'une manière aussi sûre que si chaque édition portait une date imprimée.

(2) On y lit ces mots : *Apelles hujus modi pictura calumniam ultus est.* Elle porte cette marque Æ. Je n'ai pu me livrer à des recherches assez complètes pour retrouver l'emploi du caractère *gothique droit* dans d'autres livres imprimés par Froben.

jecture, à Paris seulement, l'habile graveur qui, dès 1836, exécutait quelques petites planches imprimées chez Denys Janot, aurait pu produire de tels chefs-d'œuvre. Il était donc tout naturel que les Trechsel, imprimeurs d'origine allemande, récemment établis à Lyon, eussent fait venir ces planches de Bâle à Lyon, où parurent, en 1838, les *Simulachres de la mort* et les *Figures de la Bible* accompagnées des quatrains français de Corrozet.

De la communication des Gravures sur bois.

Les imprimeurs se prêtaient souvent un mutuel secours en se communiquant les figures et les encadrements qui servaient tour à tour à des éditions publiées à Bâle, à Strasbourg, à Lyon et même à Paris. Ainsi nous verrons le portrait de Nicolas de Bourbon, gravé sur bois, par Holbein, figurer la même année sur deux éditions des *Tabellæ* de ce poëte imprimées toutes deux en 1539, l'une à Paris chez Simon de Colines, l'autre à Lyon chez Jean et François Frellon (*sub scuto coloniensi*) (1). C'est ainsi que, dès 1478, la plus ancienne impression française illustrée de gravures sur bois que l'on connaisse, le *Mirouer françois*, fut imprimée à Lyon, sur les bois qui avaient servi à l'impression du *Spiegel menschlicher Behaltniss*, orné de 278 figures, imprimé en 1476 à Bâle par Bernard Richel (2). En 1487, Amerbach achevait d'imprimer à Bâle les œuvres de saint Jérôme, commencées à Lyon chez Trechsel. Nous verrons Vésale envoyer de Venise à Oporin à Bâle les belles gravures sur bois qui avaient servi à une édition vénitienne de son livre sur l'Anatomie.

Les relations fréquentes entre Bâle et Lyon nous expliquent donc comment les *planches originales* des *Simulachres de la mort*, imprimées d'abord à Bâle, retournèrent dans cette ville, après un séjour de seize ans à Lyon, pour imprimer une édition (Bâle, 1884) sans nom d'imprimeur (3), puis revinrent de nouveau à Lyon en 1862 pour y imprimer chez Jean Frellon la dernière édition où l'on se soit servi des

(1) Ce portrait, entouré d'un encadrement historié, est identiquement le même à Paris et à Lyon; les cassures que l'on observe sur les filets du cadre se reproduisent les mêmes, et leur identité ne me permet pas de croire qu'on ait eu recours au clichage pour obtenir une reproduction. C'est donc le même bois qui, après avoir servi à l'une des éditions dans une de ces villes, a été ensuite adressé dans l'autre.

(2) Dans l'édition française, les 278 figures de l'édition originale sont réduites à 256; la fin de l'ouvrage n'ayant pas été traduite par le frère Julien (Macho), des augustins de Lyon. Ces mêmes planches figurent dans les éditions suivantes imprimées à Lyon en 1479, 1482, 1483, 1488. Voy. Guichard, Notice sur le *Speculum humanæ salvationis*, p. 62-73.

(3) L'impression est très-inférieure aux éditions des Trechsel et des Frellon.

planches originales (1). Cet échange entre ces deux villes confirme encore plus l'origine bâloise des gravures de Holbein, né à Bâle, où il conserva des relations suivies jusqu'en 1838, époque où l'on croit qu'il y vint de Londres pour la dernière fois.

Témoignage de Bourbon de Vandœuvre.

C'est en 1838, au moment même où les Trechsel imprimaient *sub scuto coloniensi* leur édition des *Figures de la Bible* de Holbein et celle des *Simulachres de la mort*, que nous voyons apparaître à Lyon le poëte Borbonius Vandoperanus (Nicolas Bourbon de Vandœuvre).

Une des lettres de ce poëte, datée de Londres, le IV des nones de mai 1838, et plusieurs pièces de vers (2) témoignent que des rapports d'amitié s'étaient établis entre lui et Holbein, et qu'en 1838 ce maître fit son portrait fort bien reproduit dans la collection Chamberlaine.

De retour à Lyon en 1838, Bourbon de Vandœuvre fit imprimer chez les Gryphes, savants imprimeurs, son recueil de poésies intitulé *Nugæ* (3), qui parut la même année que les *Simulachres de la mort*, auxquels il fait évidemment allusion dans ces vers :

DE MORTE PICTA A HANSO PICTORE NOBILI.

Dum mortis Hansus pictor imaginem exprimit,
Tanta arte mortem rettulit, ut *mors vivere*
Videatur ipsa : et ipse se immortalibus
Parem Diis fecerit, operis hujus gloria.

Ainsi, selon ce poëte, ces Images de la Mort, publiées chez Trechsel la même année que les Gryphes imprimaient ses poésies, auraient représenté la Mort si vivante, que par ce chef-d'œuvre Holbein se serait placé au rang des immortels, et l'année suivante, 1839, ce même Bourbon de Vandœuvre, dans ces vers, imprimés à Lyon chez Trechsel et François Frellon, en tête de la seconde édition des *Figures de la Bible* (*Icones Historiarum veteris Testamenti*) :

Cernere vis, hospes, *Simulacra* simillima vivis?
Hoc opus Holbineæ nobile cerne manus;

dit que ce nouvel ouvrage est de Holbein.

(1) J'ai constaté avec soin l'identité des planches de chacune des éditions imprimées sur les bois originaux, car le grand nombre de contrefaçons a souvent induit en erreur ceux qui ne possédaient pas les éditions originales.

(2) Une de ses pièces de vers commence ainsi :

Sopitum in tabula puerum meus Hansus eburna...

et porte cette inscription : *In picturam Hansi, regii apud Britannos pictoris, et* AMICI.

(3) On y voit son portrait gravé sur bois par Holbein, 1535; il avait déjà paru dans le *Pædagogeion* de Bourbon de Vandœuvre, recueil de poésies imprimé en 1536, à Lyon, chez les Gryphes.

Ainsi, ce poëte, ami d'Holbein, après avoir annoncé, dans ses poésies, que Holbein a dessiné les *Simulachres de la mort*, nous informe que dans les *Figures de la Bible* on voit d'autres *Simulacres* où la *vie humaine* est représentée *toute vivante* par ce même peintre.

Les rapports d'amitié de Bourbon de Vandœuvre avec Holbein, les vers qu'il fit en l'honneur des Frellon, ces imprimeurs de Lyon qui devinrent possesseurs des planches de Holbein et qui depuis Trechsel en imprimèrent toutes les éditions, prouvent la connaissance qu'il avait de ces Simulacres *où la mort semblait revivre*, et des *Figures de la Bible*, qu'il déclare, dans les vers cités plus haut, être les Simulacres de la vie humaine *représentée toute vivante* (1).

De Bourbon de Vandœuvre.

Ce poëte, un peu cosmopolite, à en juger par les préfaces de son recueil de poésies, les *Nugæ*, qui sont datées de Lyon, de Fribourg en Suisse, de Vandœuvre près Langres, de Troyes en Champagne et de Londres, a dit dans un de ses distiques :

Vandopera una unum cur me mea jactat alumnum?
Πᾶς ἐμοὶ ἴσθ' ἥτις γαῖα τρέφει με πατρίς.

La première édition de ses poésies, les *Nugæ*, parut chez Simon de Colines en 1533. On y voit en tête un petit portrait *en buste* de Bourbon de Vandœuvre différent de celui qui est gravé d'après Holbein. Dans ce portrait, le poëte, qui semble réciter ses vers, est couronné de lauriers.

Ses rapports avec les hommes de lettres les plus distingués de son temps sont constatés par les pièces de vers qu'il adresse soit aux imprimeurs célèbres, Oporin à Bâle; Sébastien Gryphe, Jean et François Frellon, à Lyon; Charles Estienne, Michel Vascosan (2), à Paris; soit aux poëtes et savants, tels qu'Alciat, Budé, Danès (3), le cardinal Du Bellay, Clément Marot, Érasme, Jean Grollier, Laurent Valla, Rabelais, Robertet, Sadolet, Salmon Macrin, François et Auguste de Thou, Vulteïus et autres. Il fait le plus grand éloge d'Érasme, dont il composa l'épitaphe; mais on regrette son cruel persiflage sur le nom et le sort de Thomas Morus, qu'il dit avoir vu et connu :

Et vidi et novi quemdam cognomine Morum
Καὶ τ'οὔνόματος μάλ' ἄξιον, etc.

Il se montre toutefois bon Français dans ses allocutions à Charles-Quint, quoiqu'il présume trop de l'influence des astres et de la fortune de la France, dans ce sixain :

In Carolum Cæsarem Gallias invadentem.

Nonne vides, Cæsar, tristi fulgente cometa
Portendi castris omnia dira tuis?
Nonne vides Gallorum acies, regemque tremendum
Franciscum, invicta non procul esse manu?
Cede Deo : sic fata volunt urgentia, sed dum
Cedere cunctaris, ne capiare, cave!

En 1539 il publia simultanément à Lyon, chez les Frellon, et à Paris, chez Simon de Colines, un petit volume intitulé *Tabellæ elementariæ pueris ingenuis pernecessariæ*. Ce sont des préceptes de grammaire suivis d'exemples et d'instructions pour la jeunesse (1). Vers la fin se trouve ce quatrain en l'honneur de son imprimeur Simon de Colines :

Si mea prodierint in lucem, carmina, prælo
Cusa tuo, et formis, o Colinæe, tuis :
Illa ego non dubitem cupresso dicere digna
Carmina, non dubitem dicere digna cedro.

Quoique ces deux éditions portent la même date, celle de Lyon, moins complète, particulièrement dans la partie grammaticale, me paraît avoir précédé celle de Paris; l'une et l'autre édition sont ornées du portrait de Bourbon de Vandœuvre, par Holbein.

La lettre qu'on lit à la fin, adressée à Rubella, « puella lectissima », qui paraît avoir été la *Laure* et la *Béatrice* du poëte Bourbon de Vandœuvre, est ainsi datée : *Ex inclyta urbe Lugduno in ædibus geminorum Castoris ac Pollucis : hoc est Johannis et Francisci Frellæorum, fratrum conjunctissimorum.*

Trois portraits différents (2) de Bourbon de Vandœuvre, gravés sur bois, décorent ses divers recueils de poésies où plusieurs pièces de vers sont adressées à la sœur de François Ier, l'aimable Marguerite, qui le pria de veiller sur l'éducation de Jeanne d'Albret.

(1) L'épître en tête de l'édition des Trechsel, des Simulachres de la mort, dit que « ces histoires funè« bres donnent aux vivants telle admiration qu'ils « jugent les morts y apparoistre *tres vivement* et les « *vifs tres mortement* representez. » Ce qui semblerait indiquer que l'auteur de cette dédicace s'est inspiré des idées de Bourbon de Vandœuvre.

(2) En 1533, dans l'édition de ses *Nugæ*, imprimée cette même année chez le célèbre Michel Vascosan, Bourbon de Vandœuvre désigne ainsi cet imprimeur :

VASCOSANUS, amicus ille noster.

Il a composé une autre pièce en l'honneur de Charles Estienne et de Michel Vascosan, *amicis neutiquam vulgaribus.*

Ses lettres sont datées du collége de Beauvais. En tête de cette édition il s'est fait représenter couronné de lauriers. L'édition de 1540, Bâle, Cratander, ne contient aucun portrait.

(3) Dans une de ses pièces de vers (édition de 1533) il fait ainsi l'éloge de Danès :

Ipse tibi Stephanus merito debere fatetur
Omnia, pro oraclo te Colinæus habet.

(1) Hæc sunt præcepta seu παραγγέλματα quædam, quæ olim mihi admodum puerulo Johannes Borbonius avus meus, optimus senex, inculcare sedulo nunquam desinebat. P. 43, éd. de Simon de Colines, 1539.

(2) A chacun des portraits sont les armes de Nicolas Bourbon, un cygne surmonté d'une croix, et dans ses poésies on lit.

Est cycno similis poeta : uterque
Æque candidus et canorus æque :
Et prata et fluvios amant uterque, etc.

Autres témoignages.

Indépendamment du témoignage contemporain de Bourbon de Vandœuvre, on a celui d'un autre contemporain, homme aussi savant que bien informé de tout ce qui concerne la bibliographie. Le célèbre Conrad Gesner de Zurich, dans le supplément à ses *Partitiones theologicæ Pandectarum universalium,* publié à Zurich en 1549, dit (p. 221) « qu'il a vu les *Figures de la mort* dessinées par l'excellent peintre Jean Holbein, accompagnées des inscriptions de Georges Æmilius et imprimées à Lyon chez les Frellon, édition qui contient plusieurs gravures (1). »

Karl van Mander, né en Hollande, en 1548, qui cite aussi l'édition de Lyon, dit que les compositions sont de Holbein (2).

Sandrart, dans son *Academia artis pictoriæ,* nous donne ce curieux détail : « Je me « souviens qu'en l'année 1627, quand Paul Ru- « bens vint à Utrecht visiter Honthorst, il était « accompagné de plusieurs artistes se rendant à « Amsterdam. Nous étions dans le bateau lorsque « la conversation tomba sur le livre de gravures « en bois de Holbein, représentant la Danse de « la mort. Rubens en fit le plus grand éloge et « me recommanda, comme j'étais alors un jeune « homme, d'en tenir le plus grand compte; il « ajouta en même temps que dans sa jeunesse il « en avait fait une copie lui-même (*apographa*), « ainsi que du petit livre de Tobias Stimmer. »

Sandrart ajoute qu'à l'époque où Holbein peignit dans le marché aux poissons de Bâle une Danse des paysans, on eut de lui « une « Danse des morts, où l'on voit dans l'édition « imprimée la mort n'épargner personne, soit la « puissance des papes, des empereurs ou des « rois, soit l'opulence des riches ou la pauvreté « du populaire, soit l'innocence de l'enfant ou la « douleur des parents, soit enfin l'audace des « guerriers, ce qu'attestent les planches xylo- « graphiques si élégantes de ce livre (3). »

(1) « *Imagines mortis expressæ ab optimo pictore* « JOHANNE HOLBEIN, cum epigrammatibus Georg. « Æmilii, excusæ Francofurti et Lugduni apud « Frellonios, quorum editio plures habet picturas. « Vidi etiam cum metris gallicis et germanicis si « bene memini. » En 1547 les Frellon avaient imprimé à Lyon une édition française et une édition latine, mais je ne connais aucune édition qui soit accompagnee de vers en allemand. La mémoire a pu faire défaut à Conrad Gesner, ou cette édition, dont aucun exemplaire n'aura plus été retrouvé, est peut-être une ancienne édition inconnue.

(2) *Het Schilder Boeck... door Karel van Mander*, Amsterdam, 1618, in-4°, folio 142. La 1re édit. est de 1604. En tête de la Vie de Holbein est son portrait gravé en taille-douce, et dans le fond on voit l'une des scènes des Simulacres de la mort de Holbein (l'Abbesse entrainée par la Mort, pl. 15 de l'édit. de Trechsel).

(3) « Nec non publica similiter editione evulgata chorea mortis ubi figuris pluribus ostenditur nemini parcere mortem. sive pontificum..... prout in opere ipso figuræ testantur xylographicæ elegantissimæ. » (Sandrart, ch. VII, pp. 238 et 241.)

Les Anglais ont prétendu que ces images de la mort gravées à Bâle avaient été peintes par Holbein au palais de Whitehall par ordre de Henri VIII, et les preuves citées à l'appui de cette opinion ne sont pas dénuées de vraisemblance; mais l'incendie qui a dévoré le vieux palais de Whitehall, en 1697, a rendu impossible la constatation de ce fait, auquel on croit que se rapportent ces vers du poëte Melchior Prior (1), qui, dans une ode à la mémoire de Georges de Villiers, s'exprime ainsi :

> Imperious death......
> ......leads up Holbein's dance (2).

« L'impérieuse mort mène la danse de « Holbein. »

Après avoir cité un superbe portrait de Henri VIII peint par Holbein à Whitehall, Sandrart dit que ce palais renferme une autre œuvre de Holbein, qui a fait de lui l'*Apelle de son temps.*

La présence des dessins d'Holbein dans la collection d'Arundel à Londres jusqu'à 1680, d'où ils passèrent en Hollande, confirmerait encore l'opinion qu'ils sont ou la reproduction des peintures de Whitehall ou qu'ils ont été exécutés à Londres par Holbein.

De l'épître en tête de l'édition de Trechsel.

On n'a jamais mis en doute que les *Simulachres de la mort*, où sont empreints le talent et le style d'Holbein, ne fussent de lui, malgré ce que semble offrir de contradictoire l'épître en tête de la première édition, où se trouve ce passage, adressé à la moult révérende abesse du religieux couvent de Saint-Pierre de Lyon, Madame Jeanne de Touszèle :

« I'ay bon espoir, Madame et mere tresreli- « gieuse, que de ces espouvantables simulachres « de la mort, avez moins desbahissement que « vivante..... Donc retournant à noz figurées « faces de mort, tres-grandement vient à re- « greter la mort de celluy, qui nous en a icy « imaginé si elegantes figures, auançantes au- « tant toutes les patronées jusques icy, comme « les painctures de Apelles ou de Zeusis surmon- « tent les modernes. Car ses histoires funebres, « auec leurs descriptions seuerement rithmées, « aux aduisans donnent telle admiration, qu'ilz « en iugent les mortz y apparoistre tresviue- « ment, et les vifz tres-mortement representez. « Qui me faict penser, que la Mort craignant

(1) Fortoul, *Danse des morts*, p. 163-174, éd. Labitte.

(2) Mais on objecte qu'aucun écrivain du temps n'a mentionné ces peintures à Whitehall, et que Charles Patin, dans ses relations historiques et curieuses de voyage (Lyon, 1674), où il décrit les curiosités et tableaux d'Holbein, renfermés dans ce château, qu'il dut visiter en 1671 et par conséquent avant l'incendie, ne parle point de cette Danse des morts.

« que cet excellent paínctre ne la paignist « tant vifue, qu'elle ne fut plus crainte pour « Mort, et que pour celà luy mesme n'en devint « immortel, que à ceste cause elle luy accelera « si fort ses jours, qu'il ne peult parachever « plusieurs aultres figures ià par luy trassées : « mesme celle du charretier froissé, et espaulti « soubz son ruyné charriot. Les roes et che- « uaulx duquel sont là si espouentablement « trebuchez, qu'il y a autant d'horreur à veoir « leur precipitation, que de grace à contempler « la friandise d'une Mort, qui furtivement succe « auec vng chalumeau le vin du tonneau effon- « dré. Ausquelles imparfaictes histoires comme « à l'inimitable arc celeste appelé Iris, nul n'a « osé imposer l'extreme main, par les audacieux « traictz, perspectiues, et vmbraiges en ce chef « d'œuvre comprises, et là tant gracieusement « deliniées, que lon y peut prendre vne delec- « table tristesse et vne triste delectation, « comme en chose tristement ioyeuse. Cessent « hardiment les antiquailleurs, et amateurs des « anciennes images de chercher plus antique « antiquité que la pourtraicture de ces Mortz. « Car en icelle voirront l'Imperatrice sur tous « vivans invictissime des le commencement du « monde regnante. »

L'auteur de cette préface, Jean de Vauzèle (1), prieur de Montrotier, tout en accumulant beaucoup d'images où il peint la Mort toujours présente, n'ose pas déclarer tout à fait morte l'abbesse à laquelle il dédie cet ouvrage, mais il lui dit : « Vous avez eu avec la Mort telle habitude, « qu'en la même fosse et sepulchrale dormition « ne vous sçauroit plus estroitement enclorre « qu'en la sepulture du cloistre en laquelle « n'avez seulement ensepveli le corps, mais « cueur et esprit. » Ce qui a fait croire à MM. Fortoul et Ellissen que cette histoire de la mort de l'artiste ne doit pas être prise au sérieux, et que si l'on remarque ce que le style de ce morceau a d'emphatique et de prétentieux, on est amené à ne voir là qu'un moyen de placer ce trait d'esprit d'assez mauvais goût : « La « Mort craignant que cet excellent peintre...., « lui accéléra ses jours, parce qu'elle craignait « qu'il ne la peignît tant *vive*, que désormais « elle ne fût plus redoutée par les humains. » Ce qui offre une image évidemment empruntée au quatrain de Bourbon :

Dum mortis Hansus pictor imaginem exprimit,
Tanta arte mortem rettulit ut mors vivere
Videatur ipsa : et ipse se immortalibus
Parem Diis fecerit, operis hujus gloria.

(1) Le nom de ce prieur, connu sous le règne de François Ier par plusieurs traductions d'ouvrages religieux, nous est révélé par la souscription suivante : « salut d'un vrai zèle » qui y fait allusion, ainsi que par la ressemblance qu'il signale entre son nom et celui de l'abbesse.

C'est ainsi, dit M. Fortoul, que « le peintre « de la Danse des Morts de Berne, Nicolas « Emmanuel, s'était représenté frappé lui-même « par la Mort, et avait mis au-dessous de ce « tableau deux quatrains allemands, ainsi tra- « duits en latin :

Cunctorum in muris pictis ex arte figuris,
Tu quoque decedes, etsi hoc vix tempore credes.

Le peintre répondait :

En tibi me credo, Deus, hâc dum sorte recedo
Mors rapiat me, te, reliquos sociosque; valete.

M. Fortoul voit donc dans ce qui est dit dans l'Épître une imitation de cette idée.

Mariette, dans son *Abecedario* (1), s'était aussi beaucoup préoccupé du passage de la dédicace que nous avons transcrit : « Sans doute, « dit-il, celui dont on annonce la mort était le « graveur et non le peintre auteur de ces des- « sins; car, en vérité, ces dessins ont telle- « ment le goût et la manière de Holbein, qu'on « n'imagine pas que d'autres que lui aient pu « les faire ; c'est à quoi je pense qu'il faut s'en « tenir. » (Notes sur Walpole.)

Ailleurs, après avoir de nouveau cité le passage de la dédicace, où il est dit que la mort de l'artiste empêcha de donner le sujet du « charretier froissé et espaulti soubz son ruyné « charriot, » il ajoute : « Mais il faut bien que « les dessins de ces planches qui manquaient « fussent préparés; car, dans l'édition italienne « faite chez Jean (Frellon), en 1549, elles y ont « été ajoutées (2). Mais il est aisé de voir, par « la façon dont elles sont gravées, qu'elles sont « d'une autre main que les premières, et cela « me ferait penser que tout ce qu'on lit dans « l'édition de 1538 regarde uniquement le gra- « veur, dont on ne peut trop admirer la déli- « catesse du travail et la touche fine et spiri- « tuelle. J'imagine que les dessins de Holbein, « qui n'étaient pas fort terminés, avaient eu « besoin d'un si excellent artiste pour y mettre « le fini qui y était nécessaire, et que ce travail « avait mérité que l'éditeur de Lyon lui en fit « honneur et l'en regardât comme le père. Son « nom, qui méritait de passer à la postérité, « est demeuré dans l'oubli, mais il y a appa- « rence que le monogramme H, qui se voit sur « le soubassement du lit où est couchée une « jeune personne que la Mort attire à elle, « donne la première lettre de son nom. »

Un historien de la gravure, Ottley, a émis la même opinion, et d'autres l'ont également partagée.

(1) M. de Chennevières et M. de Montaiglon ont rendu un véritable service aux arts en publiant pour la première fois le précieux recueil de notes et documents de Mariette, Paris, 1853, 5 vol. in-8.

(2) C'est dans l'édition en latin donnée par Frellon, en 1547, que parurent pour la première fois ces douze nouvelles compositions.

Puisque l'auteur de l'épître avait vu ces dessins qu'il décrit si exactement et conformément au Recueil de Crozat, il est évident qu'ils existaient quand il écrivait cette épître. La Mort ne pouvait donc empêcher l'auteur des dessins d'*inventer* ou *créer* ce qui était déjà *inventé* ou *créé* par lui, mais seulement d'*imagier* (*imaginare*) ces *inventions* ou *créations*, c'est-à-dire de les graver, d'y *imposer la dernière main*. Ce mot IMAGINÉ, qui a été la cause de tant de troubles et d'incertitudes, ne saurait être pris dans un autre sens que celui de *reproduire en image;* et, en effet, si l'on eût consulté Du Cange, dans son Glossaire du moyen âge ou son Glossaire français, on aurait vu que ce mot y est ainsi expliqué : « Ymaginatus : sculptus, nostris *yma*« *giné*, inde *ymaginerie* ou *imaginerie*. Sculp« tura ceu opus sculptile (1). »

En résumé.

Conformément à la tradition et au témoignage des contemporains, les compositions des Simulacres de la Mort sont dues à Holbein, soit qu'elles aient été peintes par lui à Whitehall et reproduites dans les dessins du Recueil de Crozat, soit que les dessins originaux aient été exécutés par Holbein, à Londres, ou à Bâle, pour être gravés sur bois. On a même cru longtemps que la gravure en était due à Holbein, soit en totalité, soit en partie; mais il est plus probable qu'elle fut exécutée sous sa direction, principalement par Hans Lützelburger. Rien ne prouve cependant que Holbein n'y ait pas coopéré de sa main. Leur origine bâloise est attestée par les caractères de Froben qui ont servi à l'impression des éditions avec sommaire en allemand, antérieures à celles des Trechsel à Lyon, en 1538 (voir col. 66).

La description si minutieuse, dans l'édition des Trechsel à Lyon en 1538, des deux compositions : le *Charretier* et l'*Iris*, dont la gravure ne se trouve ni dans cette édition, ni dans les éditions *bâloises* qui l'ont précédée, prouve que le dessin de ces compositions existait antérieurement à ces éditions. Or, puisque les dessins du *Charretier* (2) et des douze autres compositions que l'on voit au Recueil de Crozat ne parurent pour la première fois que dans l'édition de 1547, c'est évidemment la mort du graveur qui l'empêcha d'*imposer la dernière main* à ces compositions de Holbein, alors que fut imprimée l'épître qui mentionne ce fait.

(1) Exemple : « Une coupe d'argent doré dont le pied est..... imaginé de rois. Un gobelet d'argent imaginé de trois pèlerins. » Au Glossaire français de Du Cange on lit : Ymagyné : orné de figures, sculpté, d'où imaginerie. *Item.* Payé à Denis Leselin, ymaginier, pour avoir faict les ymages d'un pillier pour la galerie..... XXX sols. En 1529. — Ymaginiers, autrement dit tailleurs d'images. »

(2) La composition du *Charretier* fait partie des dessins du Recueil de Crozat. Quant à l'*inimitable arc céleste* ou *Iris*, sujet qui figure dans la planche du Jugement dernier, il manquait au Recueil, mais on ne saurait douter qu'il ne s'y trouvât avec les autres dessins publiés pour la première fois en 1547, chez les Frellon.

De Georges Reperdius et du portrait de Bourbon de Vandœuvre par Holbein.

Toutes les recherches faites à Lyon et à Londres, pour découvrir quelque renseignement sur Georges Reperdius, cet artiste célébré par N. Bourbon de Vandœuvre, dans la pièce de vers des *Nugæ* où il l'assimile à Holbein, ont été sans résultat. Voici ces vers :

De Hanso Ulbio et Georgio Reperdio, Pictoribus.

Videre qui vult Parrhasium cum Zeuxide,
Accersat a Britannia
Hansum Ulbium, et Georgium Reperdium
Lugduno ab urbe Galliæ. L. III, c. 8.

La traduction littérale est :

« Celui qui veut voir Parrhasius réuni à « Zeuxis, qu'il fasse venir d'Angleterre Hans « Holbein, et de Lyon, en France, Georges Re« perdius. »

D'après cet éloge pompeux où ces deux artistes sont assimilés, M. Douce en Angleterre et M. Leber en France verraient dans Holbein l'auteur des dessins faits *à Londres*, et dans Reperdius l'artiste qui les aurait gravés *à Lyon*, et dont la mort, annoncée dans l'épître à madame de Touszèle, aurait interrompu la publication de la suite de ces dessins.

Mais en voyant dans ce recueil des Poésies de Bourbon de Vandœuvre (les *Nugæ*) publié en 1538, deux portraits de ce poëte gravés sur bois dans un encadrement historié, et différant tous deux quant au style du dessin et au *faire* de la gravure, je ne doute pas que ces vers, en l'honneur de Holbein et de Reperdius, ne fassent allusion à ces deux portraits, dont l'un est de Holbein et l'autre serait de Reperdius. Dans celui de Holbein, qui est daté de 1535 et qui porte ces mots : NIC. BORBONIVS VANDOP. ÆTATIS XXXII, le poëte est représenté avec un *béret* sur la tête, et cette gravure sur bois est la répétition du portrait que Holbein avait peint à Londres. L'autre portrait, qui n'est pas sans mérite et qui paraît pour la première fois dans cette même édition des *Nugæ*, Lyon, 1538, est plus dans le style français de l'époque. Le poëte y est représenté couronné de lauriers; le dessin a plus de roideur, la gravure plus de sécheresse, et l'encadrement diffère de la manière de Holbein. La date de 1538, que porte ce portrait, concorde avec celle de l'édition où il se trouve, et son exécution toute récente prouve qu'il fut fait pour la décorer.

Si lorsque Holbein faisait, en 1538, le portrait de Bourbon de Vandœuvre, ce poëte le déclarait alors supérieur à Apelles :

Dum divina meos vultus mens exprimit Hansi,
Per tabulam docta præcipitante manu,
Ipsum et ego interea sic uno carmine pinxi :
Hansus me pingens major Apelle fuit;

ce même sentiment de reconnaissance lui faisait, en 1538, prodiguer les mêmes éloges à Reperdius, qui venait de faire son portrait pour l'édition qui s'imprimait à Lyon, associant ainsi Zeuxis et Parrhasius, et accordant l'immortalité aux deux artistes dont les talents réunis ornaient son recueil de ses deux portraits.

Cette conclusion me semblait évidente, lorsque M. Olivier Barbier, à l'obligeance duquel j'ai eu souvent recours, me fit voir à la fin de l'édition des *Tabellæ elementariæ* du poëte N. Bourbon de Vandœuvre, imprimées à Lyon, en 1539, chez les Frellon, cette pièce de vers placée en regard du portrait fait par Holbein et daté de 1538 :

De Nic. Borbonii poetæ imagine, deque Hanso Ulbio nobili pictore, Christophori Richerii Thorygnii Senonis ἑξάστιχον.

Borbonium qui de facie novêre poetam
Hanc veram agnoscunt illius effigiem.
Unum hoc peccavit pictor, quod vatis honestum
Non meminit sacra cingere fronde caput.
Laurigerum at pictor qui nuper fecit eundem
Hansus, ob id celeber vivit Apelle magis.

« Tous ceux qui ont connu Bourbon (de Van-« dœuvre) et qui ont conservé ses traits dans leur « mémoire, en reconnaîtront ici la véritable re-« présentation. La seule erreur du peintre est « d'avoir omis de ceindre sa tête du laurier, « comme l'a fait tout *récemment* Hans (Holbein) « dans son portrait du même poëte..... »

Ainsi donc, comme je l'avais reconnu, les deux portraits de Bourbon de Vandœuvre qui figurent dans ses *Nugæ* imprimées à Lyon, en 1538, sont de deux peintres différents. Le style du dessin et le genre de la gravure le constatent d'ailleurs pour quiconque a quelque sentiment de l'art.

Mais comment se fait-il que ce soit le portrait, incontestablement de Holbein, et représentant le poëte avec un *béret* sur la tête, qui se trouve placé en face de ces vers pour leur donner un démenti formel quant au fait des lauriers, et quant à la date ?

D'après ces vers, le portrait fait par Holbein devrait être couronné de lauriers ; or, il ne l'est point ni dans cette planche gravée ni dans le portrait original qui est à Londres et qu'elle reproduit, tandis que l'autre portrait, qui ne saurait être de Holbein, représente Nicolas de Bourbon couronné de lauriers. D'ailleurs, il ne pouvait venir à l'idée de Holbein, ce peintre si *réaliste* dans ses admirables portraits, de peindre un personnage vivant, fût-il poëte, avec une couronne de lauriers.

Les vers du Senonais Torigny (plus connu sous le nom de Christophe Richer) nous disent que *l'autre peintre*, Hans Holbein, venait de faire *récemment* le portrait où Bourbon de Vandœuvre était couronné de lauriers ; or le portrait de Holbein, qui porte la date de 1535, ne saurait s'accorder avec cette expression *nuper*, qui convient parfaitement à l'autre portrait couronné de lauriers et portant la date de 1538.

Je ne puis donc expliquer cette évidente contradiction qu'en supposant que l'auteur de ces vers, le Senonais Torigny, n'ayant aucun sentiment des arts du dessin, aura confondu ces deux portraits, tous deux gravés sur bois, tous deux sans marque, et aura pris celui de Holbein pour celui de Reperdius, attendu que le portrait qui lui semblait le plus beau et le plus convenable était celui qui représentait un poëte *couronné de lauriers*.

Des dessins des Simulachres de la Mort.

C'est surtout dans ces dessins que l'on peut apprécier le génie d'Holbein et la philosophie de ce drame plein de poésie où successivement, et dans toutes les conditions, les liens qui rattachent l'homme à la vie sont impitoyablement brisés à toute heure, à tout âge, par la mort toujours présente. On y admire la profondeur des pensées, l'expression énergique, mais jamais exagérée, la naïveté touchante, la simplicité, le naturel. Après nous avoir montré Adam chassé du Paradis et travaillant à la terre, avec la Mort à ses côtés, Holbein nous fait voir les rois, les empereurs, les pontifes, les guerriers, les vieillards, la jeunesse, la beauté, la richesse, la pauvreté, saisis par elle dans les situations les plus émouvantes ; on y croit entendre les cris arrachés à l'amour maternel, les plaintes de l'enfance, les gémissements de la vieillesse, et pour dénoûment à ce vaste et triste spectacle, il nous montre un mendiant estropié, gisant à la porte d'un hôpital, où il invoque la mort qui tarde à répondre à ses vœux.

Ces dessins à la plume légèrement rehaussés de bistre, comme pour indiquer au graveur la sobriété dont il ne doit pas s'écarter, ont 1 décimètre de haut sur 7 1/2 à 8 centimètres de large ; trois d'entre eux ont 1 décimètre en largeur. Les gravures sur bois, n'ayant que 6 centimètres et demi de hauteur et 5 centimètres de large, sont donc plus petites du tiers. Malgré tout le mérite de la gravure si bien exécutée sur bois, on ne saurait établir de comparaison avec

la perfection des originaux, où le sentiment, l'esprit et la vérité des expressions signalent Holbein au point que tout artiste l'y reconnaît et dans ce qu'il a de plus parfait (1).

Voici ce que Mariette en dit au catalogue de la vente Crozat, article HOLBEIN :

« Quarante-six dessins forment la suite du « triomphe de la Mort, qui a été gravé en bois « sur ces dessins; ils sont à la plume et ont au- « trefois appartenu à Jean Bockhorst ou Lan- « ghen Jan, peintre hollandais. Ce recueil n'en « contient plus que quarante-deux : le sujet de « l'*Évêque* et celui de la *Vieille Femme* man- « quent.

« Le goût d'Holbein est plus épuré que celui « d'Albert, sa manière tient davantage de celle « d'Italie. Ce maître fut regardé dans son temps « comme un prodige, et aujourd'hui même sa « réputation n'est pas diminuée.

« Plusieurs des dessins de Holbein, qui étaient « à Londres, ont été transportés en Hollande « dans les temps de troubles (2). »

Cependant Mariette, après avoir annoncé plusieurs fois que ces compositions sont de Holbein, et « qu'ils sont tellement dans son goût et sa ma- « nière qu'on n'imagine pas qu'un autre que lui « ait pu les faire, et que c'est à quoi il faut s'en « tenir, » (3) dit dans un autre endroit de son *Abecedario*, où il rappelle l'estime que faisait Rubens des ouvrages de Holbein :

« J'ai vu ces dessins dans la collection de « M. Crozat. Ils ont véritablement appartenu à « Rubens, mais ils ne sont pas de lui. Ils ont été « faits par un peintre hollandais nommé Jean « Bockhorst, qui y a mis beaucoup d'esprit, et « ne sont guère plus grands que ce qui a été « gravé. »

En admettant même que ces dessins ne soient pas de la main de Holbein, ce que rien ne prouve, personne ne disconviendra que cette copie ne soit d'un maître, et à cet égard elle pourrait être *faite* par Jean Bockhorst, l'un des peintres les plus distingués de la Hollande, et qui a été comparé à Van Dick; toutefois on n'y voit ni l'hésitation ni la timidité d'un copiste; les expressions sont franchement accusées, le dessin est hardi. D'ailleurs, ces dessins ne sauraient être des copies des gravures, car plusieurs accessoires, remarquables dans les dessins, ont été ou simplifiés ou supprimés pour la facilité du graveur sur bois.

Ce qui vient à l'appui de cette affirmation, c'est qu'on voit, sur le dessin représentant le sujet de l'*Idiot entraîné par la Mort*, un groupe d'enfants du même style et de la même main que celle qui a tracé les autres sujets, et cependant ce groupe d'enfants est resté inédit.

Toutefois Mariette, dans ce passage, qui semble jusqu'à un certain point contredire ce qu'il a affirmé précédemment, ne veut point donner à entendre que ces compositions ne sont pas de Holbein, et en reporter l'invention à Bockhorst. Ce peintre naquit en 1610; or l'édition des frères Trechsel, qui a paru en 1538, avait été précédée d'autres tirages ou éditions imprimées à Bâle; la gravure de ces planches avait d'ailleurs exigé du temps. L'exécution de ces dessins ne saurait donc être postérieure à 1538, et ce serait au plus à l'âge de vingt-cinq ans que Bockhorst aurait pu inventer ces savantes compositions en Hollande, d'où il aurait fallu qu'elles fussent immédiatement transportées à Bâle pour y être livrées aux graveurs. Aussi ce n'est pas Bockhorst, mais Holbein que Bourbon de Vandœuvre a déclaré l'auteur des Simulacres de la mort; et ce ne sont pas les compositions de Bockhorst que Rubens (compatriote de Bockhorst) dit avoir copiées, mais celles de Holbein.

D'ailleurs Mariette n'apporte aucune preuve, aucune indication à l'appui du sens qu'on pourrait vouloir donner au mot *faire*, qui, pris dans un sens absolu, serait contraire au témoignage contemporain de Bourbon de Vandœuvre, à celui de Conrad Gesner, aux vers insérés par les Frellon, à l'opinion du Hollandais Karl van Mander, aux récits de Sandrart, né à Francfort-sur-Mein et qui vécut à Nuremberg, à Mechel et à Hollar, enfin à la tradition universelle et à Mariette lui-même, qui affirme en plusieurs endroits de ses écrits ce qu'il semblerait ici vouloir contredire. Enfin si les rapports entre Bâle et Holbein s'expliquent naturellement, il n'en est pas de même pour ceux que la Hollande et son peintre Bockhorst auraient pu avoir avec cette ville.

Il n'y a donc aucun motif sérieux pour attribuer ces beaux dessins à d'autres qu'à Holbein. Ils méritaient, en effet, d'être précieusement con-

(1) La belle composition où l'on voit le roi François Ier à table ne se trouve ni dans l'édition gravée d'après le Recueil des dessins originaux, l'une par W. Hollar, ni dans celle de Mechel; il est donc probable qu'elle manquait déjà quand ce Recueil fut confié à Hollar. Ce qu'on ne conçoit pas, c'est que Hollar et Méchel, qui ont eu ces beaux dessins entre les mains, aient pris plaisir à les défigurer au point que les gravures sur bois de Trechsel sont des chefs-d'œuvre en comparaison de ces gravures sur cuivre, où le goût de Watteau semble avoir présidé.

(2) « Ils étaient originairement dans la collection Arundel, en Angleterre, et passèrent de là dans les Pays-Bas, et devinrent la propriété du peintre Bockhorst. Ils tombèrent ensuite dans les mains de M. Crozat, à la vente duquel, en 1771, ils furent achetés par le conseiller Fleischmann, de Strasbourg, qui les donna à Ch. Mechel, qui les accepta dans l'intention de les donner à la bibliothèque de Bâle. Mais le conseiller Fleischmann se ravisa, et dans ses dernières années il céda ces dessins au prince Galitzin, ambassadeur de Russie à Vienne, qui les prêta deux ans à Charles Mechel pour les graver. Ils sont maintenant à Saint-Pétersbourg, dans la collection de l'Empereur de Russie. » (H. Langlois, *Essai sur la Danse des Morts*, t. II, p. 86.)

(3) *Abecedario*, t. II, p. 361.

servés et de faire partie de la collection des dessins et peintures de Holbein, recueillie avec tant de soin par lord Arundel (1). Leur fidèle reproduction par la gravure sur bois qui en fut faite du vivant d'Holbein, la description d'un des sujets que la mort du graveur ne permit pas d'insérer dans la première édition, mais qui fait partie du Recueil, la suite des autres sujets, tous dignes de Holbein, qui furent publiés postérieurement par les Frellon, confirment cette opinion, justifiée par le mérite éminent de ces chefs-d'œuvre.

« Il importe peu, dit Dibdin (2), que ce soit à « fresque ou à l'huile qu'Holbein ait peint à « Whitehall ou à Bâle ce sujet populaire; il est « certain que c'est à lui qu'on est redevable de « ce beau recueil, aussi instructif que moral, « et les compositions sont dues incontestable- « ment au génie de Holbein. Je partage volon- « tiers l'opinion de M. Douce; Holbein, s'il « n'en fut pas le graveur sur bois, ce que donne « lieu de croire la différence dans l'exécution de « quelques planches, les a du moins dessinées « lui-même sur bois, et je pense aussi que les « dessins au trait à la plume et légèrement om- « brés à l'encre de Chine qui, précédemment, « appartenaient à la collection Crozat, et passè- « rent plus tard dans celle du prince Galitzin « (alors qu'il était ambassadeur à la cour de « Vienne, et qui sont maintenant dans le ca- « binet de l'Empereur de Russie, où les vit le « voyageur M. Coxe), doivent avoir été les origi- « naux, ou d'anciennes copies des originaux « d'après lesquels les gravures ont été exécutées.»

De Lützelburger.

Karl van Mander, dans son livre imprimé en 1618, est le premier qui ait fait mention de Lützelburger ou Lauczelburger, mais il dit que toutes ses recherches à Bâle sur les registres de naissance et de décès et autres actes n'ont pu rien faire découvrir à son sujet, ce que confirme Hegner (3).

L'indication de son nom imprimé typographiquement sur deux exemplaires de l'*Alphabet de la Mort*, l'un à Bâle, l'autre à Dresde, avec cette indication HANS LUTZELBURGER FORMSCHNIDER GENANNT FRANCK (Hans Lützelburger, graveur sur bois, dit Franck), donne tout lieu de croire qu'il fut le graveur de cet *alphabet*, dont la tradition attribue le dessin à Holbein, ce que confirme le style des figures

(1) « Comes Arondelius... nulli sive auro sive argento pepercit, si Holbeniana quædam venalia essent, integram ex meris picturis istius congessit pinacothecam, ut et diagraphicorum ejus libros integros; sive calamo eadem circumducta et monochromate nigro adumbrata..., » (Sandrart, p. 240.)

(2) *Dibdin's Decameron*, t. I, p. 39.

(3) Voy. Murr, *Journal für Kunst*, XVI; Hegner, *Holbein der jungere.*

et le talent de la composition. On attribue aussi avec raison, à Lützelburger, la gravure des *Simulachres de la mort*, et même, ce qui est peu probable, la gravure des *Figures de la Bible*, du moins en partie, car dans ces deux ouvrages on reconnaît la main de différents graveurs. Toutefois il est singulier que le nom de ce graveur soit resté si longtemps inconnu, et que quelques autres gravures qu'on lui attribue, parce qu'on y voit la marque H.L, soient d'un burin tout autre que celui qu'on admire dans l'œuvre de Holbein. Quelques-unes, cependant, prouvent que de tous les graveurs sur bois connus jusqu'alors, Hans Lützelburger est celui qui a gravé avec le plus de finesse, de précision et de sentiment du dessin.

On en peut juger par une très-belle gravure représentant un combat dans une forêt entre des hommes nus (1), chef-d'œuvre digne en tout point du talent de Hans Holbein, comme dessinateur, et de Hans Lützelburger comme graveur, et par le superbe titre historié du Nouveau Testament, imprimé en 1523, à Bâle, chez Théodore Wolf (2). Il se compose de quatre gravures sur bois représentant, en haut, le baptême de N. S.; à gauche, le baptême de l'Eunuque, à droite le miracle de saint Paul, et au bas, d'un côté, saint Paul et saint Pierre opérant des miracles. Au milieu est le portrait de Th. Wolf avec la devise *Digito compesce labellum*. Sur la pierre où est agenouillé saint Pierre on lit très-distinctement H L. FUR (Hans Lützelburger furmschneider), indication qui confirme celle qui est imprimée sur les feuilles de l'Alphabet de la Mort et celle qui se trouve aussi imprimée, en caractères mobiles, sur la feuille représentant un combat dans une forêt entre des hommes nus (3).

Notre cabinet des estampes possède un exemplaire de cette gravure très-rare, mais malheureusement les bords en sont découpés, de

(1) Cette feuille datée de 1522 est au musée de Munich; d'un côté est cette gravure, et de l'autre côté un Alphabet de capitales d'une forme simple renfermées dans un carré oblong, où on lit ces mots: HANNS LEVCZELLBVRGER FVRMSCHNIDER, 1522. Au musée de Berlin trois alphabets, encadrés dans un ornement assez bien gravé, portent cette indication H. L. F., 1522.

(2) Das newe Testament yetz klarlich auss dem rechten grundt Teütscht, pet. in-4.

(3) On voit dans notre cabinet des estampes cinq petites planches gravées en taille-douce représentant des amours, et marquées H L. La première porte la date de 1512, une autre plus grande porte la date de 1533. Une autre, aussi gravée en taille-douce, représentant la figure de saint Pierre, est d'une gravure plus grossière; elle est datée de 1522. Une gravure *sur bois* marquée H S L représentant saint Christophe est d'une exécution très-grossière. Une autre, où l'on voit saint Georges, porte la même marque, mais elle est gravée en *taille-douce*. Zani attribue à Lützelburger une gravure sur bois représentant la décollation de saint Jean, d'après Albert Dürer, où les lettres H L sont placées à rebours.

sorte qu'on ne peut y voir l'indication HANS LEVCZELBVRGER FVRMSCHNEIDER, 1522, qui se trouve à l'exemplaire de Munich. Au bas, sur une tablette placée à rebours, les lettres H N, indiquant la première et la dernière lettre du nom de Holbein, sont retournées.

L'exécution de ces deux gravures est aussi parfaite que celle des plus belles planches des *Simulachres de la Mort*. Si elles n'ont pas tout le fini précieux des lettres de l'*Alphabet de la Mort*, c'est que la dimension des sujets ne l'exigeait pas.

Cependant Hegner, dans sa Vie de Hans Holbein, nie que les gravures des Simulacres de la Mort soient dues à Hans Lützelburger; opinion que Rumohr partage. Hegner lui refuse même d'avoir gravé l'Alphabet de la Mort; en un mot, dans son désir d'attribuer à Holbein la gravure de l'Alphabet de la Mort, des Simulacres et des Figures de la Bible, il nie Hans Lützelburger.

Mais, lorsque le nom de cet artiste se retrouve sur des planches aussi bien gravées que celle du frontispice de Th. Wolf, et celle du Combat dans une forêt, et que, sur quelques exemplaires de l'*Alphabet de la Mort*, son nom se trouve inscrit, on ne peut douter qu'il ait gravé aussi en grande partie les belles planches des chefs-d'œuvre de Holbein, ce que semble confirmer la marque HL qui se voit sur l'une des compositions des *Simulachres de la Mort*.

De la marque HL.

Cette petite marque, finement tracée au bistre sur le dessin original et reproduite par le graveur *sur bois* dans le petit écusson au bas du lit où la Mort vient saisir une *Duchesse* qu'elle réveille en sursaut, offre un problème difficile à résoudre. Nous avons vu que Holbein a signé de la première et de la dernière lettre de son nom H N, une de ses compositions; d'autres sont signées H H. L'exiguïté de l'écusson ne lui permettant pas de faire figurer ces deux lettres, ne se serait-il pas borné à ajouter à l'H, initiale de son nom, le crochet de la lettre L qui termine la première syllabe, ou bien cette annexe à la lettre H, marque de Holbein, ne pourrait-elle pas avoir été ajoutée sur le dessin après coup par Lützelburger, afin d'unir ainsi son nom à celui de Holbein, ou bien les dessins seraient-ils des copies faites par Hans Lützelburger d'après les originaux de Holbein? Cependant Mariette nous dit que ces dessins ont véritablement appartenu à Rubens, qui les reconnaissait pour être de Holbein, et ailleurs il dit qu'ils ont été *faits*, c'est-à-dire *copiés* par Bockhorst. Mais pourquoi Bockhorst aurait-il mis cette marque? Comment résoudre ce problème? Il suffit de reconnaître que ces dessins sont des chefs-d'œuvre, que la tradition les a donnés à Holbein, et qu'ils en sont dignes à tous égards.

Voici les diverses marques attribuées à Holbein :

HANS HOLB HH HK HH HF HN

Éditions des Simulacres de la Mort par Holbein, imprimées sur les bois originaux.

On en connaît treize, toutes imprimées sur les planches originales, à Bâle et à Lyon. Les premières éditions, qui n'ont d'autre texte que l'indication sommaire du sujet en langue allemande, ont été exécutées à Bâle et imprimées avec les caractères de Froben. L'édition que Trechsel a imprimée à Lyon en 1538 est la première qui ait un texte, et, de même que les trois premiers tirages faits à Bâle, les trois premières éditions faites à Lyon se composent de 41 planches. La mort, soit du graveur, soit du dessinateur, empêcha la publication des douze autres compositions de Holbein qui parurent pour la première fois à Lyon, en 1547, dans l'édition des Frellon, et l'on y voit figurer le *Charretier espaulti sous les roes de son charriot*, composition mentionnée et décrite dans la première édition des *Simulachres de la Mort*.

Le tableau suivant indique les sujets contenus dans les quatre premiers tirages, conformément à trois exemplaires de la Bibliothèque impériale et à la première édition des Trechsel que je possède. La lacune de la planche de l'Astrologue, que l'on remarquera dans la deuxième édition, se rencontre aussi dans l'exemplaire conservé à Bâle (voir Hegner, p. 317), dans celui de Berlin (Massmann, *Literatur der Todtentänze*, p. 9), et dans celui de M. Ottley dont les titres sont coupés. Quant à l'exemplaire n° 1, inférieur, comme tirage, à l'édition n° 2, il était complétement inconnu jusqu'ici aux bibliographes spéciaux. Il contient, ce qui est remarquable, la planche de l'Astrologue. Le troisième tirage, qui est sans indication en tête, se compose de planches de diverses impressions, mais j'y ai remarqué quelques brisures et accidents qui me donnent lieu de croire que plusieurs d'entre elles sont d'un tirage postérieur aux précédents, mais antérieur à l'édition de Trechsel.

ÉDITIONS DES PLANCHES tirées d'un seul côté du papier.			ÉDITION AVEC TEXTE tirée des deux côtés du papier.
ÉDITION N° 1 avec titre en allemand à chaque sujet en caractères goth. droits. (1er état des planches.)	ÉDITION N° 2 avec titre en allemand à chaque sujet en caract. ital. demi-pench. (2e état des planches.)	TIRAGE N° 3 sans aucun titre à chaque sujet. (3e état, mais mélangé.)	ÉDITION de Lyon chez Trechsel avec une citation latine de l'Ecriture sainte au-dessus et des vers franç. au-dessous. (4e état des planches.)
1. Die Schopffung aller ding.	1. *Die Schöpffung aller ding.*	1. (la création d'Ève).	1. (la création d'Ève).
2. Adam Eua im Paradisz.	2. *Adam Eua im Paradyss.*	2. (la tentation d'Adam).	2. (la tentation d'Adam).
3. Vsztribung Ade Eue.	3. *Vsstribung Ade Eue.*	3. (l'expulsion du Paradis).	3. (l'expulsion du Paradis).
4. Adam bawgt die erden.	4. *Adam bawgt die Erden.*	4. (Adam travaillant la terre).	4. (Adam travaillant la terre).
5. Gebein aller menschen.	5. *Gebeyn aller mensschen.*	5. (le concert des squelettes).	5. (le concert des squelettes).
6. Der bapst.	6. *Der Bapst.*	6. (le pape).	6. (le pape).
7. Der keyser.	7. *Der Keyser.*	7. (l'empereur).	7. (l'empereur).
8. Der Künig.	8. *Der Kunig.*	8. (le roi).	8. (le roi).
9. Der Cardinal.	9. *Der Cardinal.*	9. (le cardinal).	9. (le cardinal).
10. Die keyserin.	10. *Die Keyserinn.*	10. (l'impératrice).	10. (l'impératrice).
11. Die Künigin.	11. *Die Kuniginn.*	11. (la reine).	11. (la reine).
12. Der Bischoff.	12. *Der Bischoff.*	12. (l'évêque).	12. (l'évêque).
13. Der Hertzog.	13. *Der Hertzog.*	13. (le duc).	13. (le duc).
14. Der Apt.	14. *Der Apt.*	14. (l'abbé).	14. (l'abbé).
15. Die Aptissin.	15. *Die Aptissinn.*	15. (l'abbesse).	15. (l'abbesse).
16. Der Edelmann.	16. *Der Edelman.*	16. (le noble).	16. (le noble).
17. Der Thümherr.	17. *Der Thumherr.*	17. (le chanoine).	17. (le chanoine).
18. Der Richter.	18. *Der Richter.*	18. (le juge).	18. (le juge).
19. (Le titre est coupé, mais la planche existe).	19. *Der Fursprecht.*	19. (l'avocat).	19. (l'avocat).
20. (idem.)	20. *Der Ratssherr.*	20. (le conseiller).	20. (le conseiller).
21. Der Predicant.	21. *Der Predicant.*	21. (le prédicateur).	21. (le prédicateur).
(Manque.)	22. *Der Pfarrherr.*	22. (le prêtre).	22. (le prêtre).
22. Der Munch.	23. *Der Munch.*	23. (le moine).	23. (le moine).
23. Die Nunn.	24. *Die Nunne.*	24. (la nonne).	24. (la nonne).
(Manque.)	25. *Dass Alt weyb.*	25. (la vieille femme).	25. (la vieille femme).
24. Der Artzet.	26. *Der Artzet.*	26. (le médecin).	26. (le médecin).
25. Der Sternensecher.	(manque.)	27. (l'astrologue).	27. (l'astrologue).
(Manque.)	27. *Der Rychman.*	28. (le riche).	28. (le riche).
(id.)	28. *Der Kauffman.*	29. (le marchand).	29. (le marchand).
(id.)	29. *Der Schiffman.*	30. (le marin).	30. (le marin).
26. Der Ritter.	30. *Der Ritter.*	31. (le chevalier).	31. (le chevalier).
27. Der Groff.	31. *Der Groff.*	32. (le comte).	32. (le comte).
28. (Le titre est coupé, mais la planche existe).	32. *Der Altman.*	33. (le vieillard).	33. (le vieillard).
29. Die Greffin.	33. *Die Greffinn.*	34. (la comtesse).	34. (la comtesse).
30. Die Edelfraw.	34. *Die Edelfraw.*	35. (la noble).	35. (la noble).
31. Die Hertzogin.	35. *Die Hertzoginn.*	36. (la duchesse).	36. (la duchesse).
32. (Le titre est coupé, mais la planche existe).	36. *Der Kramer.*	37. (le mercier).	37. (le mercier).
33. (id.)	37. *Der Ackerman.*	38. (le laboureur).	38. (le laboureur).
(Manque.)	38. *Dass Iung kint.*	39. (le petit enfant).	39. (le petit enfant).
34. Das letzst Vrteyl Gottes.	39. *Dass Iungst gericht.*	(Manque.)	40. (le jugement dernier).
35. Gedenckt das end.	40. *Die wapen dess Thotss.*	(Manque.)	41. (les armes de la Mort).

Les 12 planches postérieures au 41 premières sont : le Guerrier, les Joueurs, les Buveurs, l'Idiot, le Voleur, l'Aveugle, le Charretier, le Mendiant et quatre planches représentant des enfants ou génies de la guerre. Les dessins de toutes ces planches font partie du Recueil des dessins originaux.

Voici l'indication des treize éditions imprimées sur les bois originaux.

Ier et IIe tirages, avec une seule ligne en tête pour l'explication des sujets en allemand, imprimés à Bâle, chez Froben, 40 et 41 pl.

IIIe tirage, aucune indication, 41 planches.

IVe édition, en 1538, texte français et latin, imprimée à Lyon, chez Trechsel, 41 planches.

V^e^ édition, en 1542, texte français et latin, imprimée à Lyon, J. et Fr. Frellon, 41 planches.

VIe édition, en 1542, texte latin, imprimée à Lyon, J. et Fr. Frellon, 41 planches.

VIIe édition, en 1545, texte latin, imprimée à Lyon, chez J. et Fr. Frellon, 41 planches (1).

VIIIe édition, en 1547, texte latin, imprimée à Lyon, chez J. et Fr. Frellon, 53 planches.

IXe édition, en 1547, texte français, imprimée à Lyon, chez Jean Frellon, 53 planches.

X^e^ édition, en 1547, texte latin, imprimée à Lyon, chez Jean Frellon, 53 planches.

XIe édition, en 1549, texte italien, imprimée à Lyon, chez Jean Frellon, 53 planches.

XIIe édition, en 1554, texte latin, imprimée à Bale, sans nom d'imprimeur, 53 planches.

XIIIe édition, en 1562, texte français, imprimée à Lyon, chez Jean Frellon, 53 planches.

Cette édition est la dernière où il ait été fait usage des bois originaux.

Copies gravées sur bois.

A Augsbourg, quatre éditions. — A Leipsick, une. — A Saint-Gall, une. — A Venise, sept. — A Strasbourg, une. — A Cologne, quinze, dont dix par les héritiers Birckman, et cinq par Scheyt. — A Lubeck, deux. — A Prague, une. — A Bâle, neuf. — A Wittemberg, une. — A Anvers, deux (2). — A Londres, quatre. — En tout, quarante-huit éditions.

D'autres éditions publiées en diverses villes, mais sur des planches gravées en taille-douce sur cuivre, s'élèvent au nombre de quarante-trois. Dans ces derniers temps, quelques-unes ont été gravées sur pierre.

Les planches gravées sur cuivre par Hollar, à Londres, d'après le recueil des dessins originaux d'Holbein, appartenant alors à la collection d'Arundel, parurent d'abord à Londres, en 1647, et passèrent ensuite en Hollande où un élève de Rubens nommé Diepenbecke y ajouta des encadrements. Cette édition parut en 1651, sous ce titre : *Mortalium nobilitas iconibus ab Holbenio delineatis et a W. Hollar exculptis, expressa ab Abraham a Diepenbecke.*

LES FIGURES DE LA BIBLE

(*Icones Veteris Testamenti*).

Les compositions de ce chef-d'œuvre sont du plus haut style, et, comme dans les *Simulachres de la Mort*, les expressions des figures sont justes et offrent un mélange de simplicité, d'énergie et de naïveté qui caractérisent Holbein. Les proportions un peu courtes des personnages, qui leur donnent un *à-plomb* opposé à la grâce et à l'élégance que les peintres italiens ont généralement recherchée, et qui devient affectée dans les compositions de Salomon Bernard, sont un des caractères particuliers à Holbein, et se retrouvent dans toutes ses compositions.

La première édition de ce chef-d'œuvre parut à Lyon chez Trechsel en 1538, la même année que les Simulachres de la Mort. Elle contient quatre-vingt-douze petits sujets ou tableaux représentant des scènes de l'Ancien Testament. Il suffit de jeter un coup d'œil sur une de ces compositions pour reconnaître Holbein; leur similitude avec celles des Simulachres de la Mort confirme l'authenticité des unes et des autres. C'est donc avec raison que Bourbon de Vandœuvre, dans les vers latins placés en tête de son Recueil, les *Nugæ*, qui parut la même année, Lyon, 1538, compare cet ouvrage à ceux d'Apelles, et fait comparaître dans les champs Élysées Zeuxis et Parrhasius s'émerveillant à la vue des chefs-d'œuvre que représentent ces gravures :

Icones hæ sacræ tanti sunt, optime lector,
Artificis, dignum quod venereris opus.
His HANSI tabulis repræsentantur.....

HOLBIUS est homini nomen.....
Nam tabulam si quis videat quam pinxerit HANSUS
HOLBIUS, ille artis gloria prima suæ.....
Protenus exclamet : potuit Deus edere.....

Cette pièce de vers en l'honneur de Holbein, intitulée *Carmen ad lectorem*, ne se trouve pas dans la première édition des *Icones*, due aux Trechsel, mais elle est en tête de la deuxième publiée à Lyon l'année suivante, 1539, par les

(1) Dans cette édition une fente s'est déclarée à la première planche, *la Création*, et se retrouve à toutes les éditions postérieures, soit *des Simulachres de la Mort*, soit des *Figures de la Bible*.

(2) L'édition en hollandais donnée par Bellerus, à Anvers, en 1654, annonce qu'elle est ornée des ingénieuses peintures de Holbein.

Frellon (1), et à la fin, un distique du même poëte, en grec et en latin, annonce que dans ce livre on va voir les *Simulacres de la vie* exécutés de la main du célèbre Holbein :

Cernere vis, hospes, simulacra simillima vivis:
Hoc opus Holbineæ nobile cerne manus.

A la suite on trouve une pièce en vers français de Gilles Corrozet, où il est fait un grand éloge de ces gravures, mais sans que le nom de Holbein y soit prononcé.

On ne voit dans ces planches, non plus que dans les gravures des *Simulachres de la Mort*, aucune taille croisée, aucun effet de burin difficile à obtenir. Le couteau du graveur n'a eu que le trait à suivre, avec un léger accompagnement d'ombre, pour en mieux indiquer le sentiment. L'expression des têtes y est habilement conservée; le goût et la sobriété du travail des artistes s'y font partout remarquer, même dans les planches dont l'exécution est d'un artiste inexpérimenté. Dans quelques-unes, la gravure est tellement parfaite, qu'on y croit voir la main même d'Holbein.

Plusieurs planches de ces Figures de la Bible ont été conservées intactes jusqu'à notre époque; de même que les huit planches des Simulacres imprimées dans l'ouvrage de M. Langlois et le grand portrait d'Érasme, qui se trouve à Bâle, elles sont gravées *sur bois de fil* et ce bois est du poirier.

Quelque habile que soit de nos jours le talent des artistes pour croiser les tailles, multiplier les difficultés de détails, rien ne saurait surpasser l'effet produit par cette sobriété d'exécution. L'art de la gravure sur bois avait dès lors atteint son apogée; elle ne fera plus que déchoir jusqu'au commencement de ce siècle, où quelques graveurs, ayant le sentiment du dessin joint à une grande dextérité, l'ont réhabilitée.

On s'étonne de voir paraître simultanément à Lyon deux ouvrages aussi importants sous le rapport de l'art, et, bien que le grand nombre de planches qu'ils contiennent n'ait pu être gravé par un seul artiste, ce qui eût exigé le travail de plusieurs années, il faut que la mise du dessin sur le bois ait été faite par une seule et même main très-habile, pour offrir un pareil ensemble. La gravure de quelques-unes d'entre elles, par exemple celle qui représente un de ces fous qui insultent la Divinité, ou bien le prophète Zacharie, est très-inférieure aux autres.

(1) Les Frellon ont été les éditeurs et imprimeurs de six éditions des *Figures de l'Ancien Testament* et de cinq éditions des *Simulachres de la Mort*, exécutées toutes avec les bois originaux dont ils devinrent les acquéreurs, ainsi que de l'imprimerie de Trechsel et de l'enseigne *Sub scuto Coloniensi* que l'on voit figurer sur la première édition des *Simulachres de la Mort* et sur la première édition publiée par eux des *Icones veteris Testamenti*, en 1543.

De la gravure des Figures de la Bible.

On ne sait à qui attribuer la gravure des 92 sujets qui composent ce recueil, et il est difficile de croire que Lützelburger ait simultanément exécuté un aussi grand nombre de planches gravées avec un tel soin. On peut s'étonner aussi qu'un imprimeur à Paris, Gilles Corrozet, dont les impressions, ainsi que celles de Denys Janot, se recommandent par le mérite des gravures sur bois qui accompagnent plusieurs d'entre elles, ait composé la pièce de vers français qu'on lit en tête de ce livre, ainsi que les 92 quatrains qui accompagnent les gravures de cet ouvrage imprimé à Lyon par les Frellon. Pour les décrire, Corrozet dut les avoir sous les yeux. Ne pourrait-on pas lui supposer quelque autre coopération dans cette publication lyonnaise où il intervient d'une manière inexpliquée?

En considérant le mérite de la gravure de plusieurs planches du livre des *Métamorphoses d'Ovide* dans la petite édition imprimée chez Denys Janot, en 1536, qui sont de véritables chefs-d'œuvre, du *Tableau de Cébès*, publié en 1543 par Denys Janot et Gilles Corrozet, et de l'*Hécatongraphie* accompagnée de quatrains de Corrozet, imprimée aussi par Denys Janot, en 1543, je serais porté à croire qu'en même temps que s'exécutaient à Bâle les gravures des Simulacres de la Mort, les Trechsel firent graver à Paris les planches (du moins en partie) de ces Figures de la Bible dessinées sur bois par Holbein, et cela d'accord avec Corrozet. Déjà M. Douce avait émis l'opinion que la gravure de ces planches avait une origine française, tout en déclarant que les dessins de l'un et de l'autre ouvrage étaient de Holbein, opinion confirmée par Chatto et Jackson dans leur *Treatise on wood-engraving*, où ils citent parmi les points de ressemblance les plus frappants, la manière toute particulière dont les ondulations de la fumée (1) et celles des vagues de la mer (2) sont indiquées; ce qu'ils disent n'avoir remarqué que dans ces deux ouvrages dont les dessins sont évidemment de la même main. Les enfants ont un caractère identiquement le même: il suffit de comparer l'enfant que la Mort enlève à sa mère, avec ceux qui se moquent du prophète Élie, ch. II, *les Rois*, II (3).

(1) Dans les *Simulachres de la Mort*, le sujet représentant la Mort qui saisit l'enfant, et dans les *Figures de la Bible*, celui où Moïse offre un sacrifice, et celui où sont brûlés Nadab et Abihu.

(2) Dans les *Simulachres de la Mort*, le Marin; dans les *Figures de la Bible*, Pharaon et son armée submergés dans la mer Rouge.

(3) On peut comparer aussi : 1° la brebis dans le sujet de l'Évêque avec celle du Buisson ardent, 2° la femme dans le sujet de la Comtesse avec les captives madianites, 3° la figure de la Duchesse avec celle d'Esther.

Éditions des Figures de la Bible.

Les *Icones Veteris Testamenti* ont eu un moindre nombre d'éditions que les *Simulachres de la Mort*. Quelques feuilles imprimées d'un seul côté et comme épreuves d'essai des planches se trouvent, dit-on, à la bibliothèque de Bâle (86 ou 87 feuillets), ce qui donnerait quelque poids à l'opinion de ceux qui attribuent à la gravure sur bois de ces planches la même origine que celle des *Simulachres de la Mort*.

1re *édition*. — *Historiarum Veteris Instrumenti Icones* ad vivum expressæ una cum brevi, sed quoad fieri potuit, dilucida earundem expositione. Lugduni, sub scuto coloniensi : M.D.XXXVIII. A la fin : Excudebant Lugduni Melchior et Gaspar Trechsel fratres, 1538.

Ce petit volume in-4° se compose de 92 planches, y compris les 4 planches empruntées aux Simulachres de la Mort : *la Création*, *Adam et Ève*, *l'expulsion du Paradis*, *Adam travaillant avec la Mort*, qui se retrouvent dans toutes les éditions postérieures. A la fin, derrière une pièce de vers, est une planche représentant les quatre évangélistes.

2e *édition*. — *Historiarum Veteris Testamenti Icones*, etc. A la fin : Melchior et Gaspard Trechsel fratres. Lugduni, sub scuto coloniensi, 1539, in-4° ; 92 planches, comme la précédente.

3e *édition*. — *Historiarum Veteris Testamenti*, etc. Lugduni, sub scuto coloniensi, apud Johannem et Franciscum Frellonios fratres, 1543 ; 92 planches.

4e *édition*, en espagnol. — *Retratos o Tablas de las historias del Testamento Viejo,* hechas y dibuxadas por un muy primo y sotil artifice, etc. En Lion de Francia, 1543, in-4° ; 92 planches. A la fin : *Lugd., sub scuto col., apud Jo. et Franc. Frellonios fratres.*

5e *édition*. — *Icones Historiarum Veteris Testamenti*, ad vivum expressæ, extremaque diligentia emendatiores factæ, Gallicis in expositione homœoteleutis, ad versuum ordinibus (qui prius turbati et impares erant) suo numero restitutis. Lugduni, apud Johannem Frellonium. 1547, in-4° ; 94 planches. (Cette édition a deux planches de plus.)

6e *édition*. — Nouvelle édition espagnole publiée en 1549 sous le même titre. On lit au bas : So el escudo de Colonia M.D.XLIX ; et à la fin du vol. : Lugduni excudebat Johannes Frellonius, 1549, in-4° de 94 planches.

7e *édition*. — *The images of the Old Testament*, lately expressed, sed forthe in Ynglishe and Frenche, vuith a playn and brief exposition, printed at Lyon, by John Frellon, the yere of our lord God, 1549 ; 94 planches.

En 1830 les deux habiles graveurs anglais John et Mary Blyfield reproduisirent les originaux avec une telle exactitude qu'on peut dire que ces copies les remplacent : c'est le plus bel éloge qu'on en puisse faire. Elles sont précédées des *Simulachres* ou Danse des Morts, dont l'exécution n'est pas moins remarquable. Ce chef-d'œuvre de la gravure sur bois parut en 1830 à Londres, chez Pickering, puis chez H. Bohn en 1838.

Édition de Pierre Regnault.

La même année où paraissaient à Lyon pour la première fois, en 1538, les *Figures de la Bible* de Holbein, Pierre Regnault fit paraître à Paris, sous le titre de *Historiarum Veteris Instrumenti et Apocalypsis icones ad vivum expressæ*, Paris (Regnault), sub signo Elephantis, 1538, un recueil semblable très-rare dont je n'ai pu consulter la première édition, mais dont je possède la seconde donnée par Regnault en 1544, sous ce titre : *Historiarum Veteris Testamenti icones ad vivum expressæ una cum brevi, sed quoad fieri potuit dilucida, earundem et latina et gallica expositione*. Comme on le voit, sauf les mots *et latina et gallica* qui sont ajoutés, ce titre est identiquement le même que celui de la première édition de Trechsel. Au bas (sous l'enseigne de l'Eléphant), on lit : *Apud Petrum Regnault, sub tribus coronis Coloniæ, via ad divum Jacobum*. Elle contient 99 planches ; en tête de chacune le texte de la Bible est en latin, et au bas sont les quatrains en vers français de Gilles Corrozet. Lorsque les sujets sont analogues, ces quatrains sont les mêmes que ceux des éditions de Lyon ; mais Corrozet en a ajouté d'autres pour les sujets qui diffèrent ou qui sont en plus dans l'édition de Regnault. Ne semblerait-il pas qu'à l'exemple de Lyon, Paris voulut avoir aussi une édition de ces Figures de la Bible ? On y retrouve, outre ces quatrains, 1° les préliminaires de Gilles Corrozet, 2° la préface latine de François Frellon, imprimée derrière le titre, 3° les vers grecs et latins de Bourbon de Vandœuvre, dont les distiques annoncent que ces figures sont celles de Holbein. Cependant on ne saurait admettre que François Regnault ait voulu faire une contrefaçon, puisque le nom de cet imprimeur et son adresse indiqués sur le titre ne permettent aucune méprise. Pourtant on voit paraître pour la première fois, je crois, sur les impressions de Regnault, ces mots : *Sub tribus coronis* COLONIÆ, qui sembleraient indiquer une connexion avec l'*Ecu de Cologne* des Trechsel et des Frellon. La plupart des planches offrent des réminiscences de celles de Holbein ; mais leur exécution est très-inférieure à celle de l'œuvre lyonnaise quant au dessin et à la gravure. Elles portent la marque I. F., et toutes ont les initiales P. R., qui sont celles de Pierre Regnault.

Encadrements et planches diverses, dues ou attribuées à Hans et à Ambroise Holbein.

Une lettre adressée par Jean Froben à Thomas Morus, en novembre 1518, lui dit que « d'après un des dialogues si spirituels de Lucien, qu'a traduits si bien *notre* Erasme (1), il a fait graver pour orner les frontispices des livres qu'il imprime la représentation de la vie de cour, *vita aulica*, si bien décrite par Lucien. » Froben avait fait graver l'année précédente, pour servir d'encadrement à ses livres, par le frère de Hans Holbein, un autre tableau décrit par Lucien, où Apelles s'est vengé de la calomnie. Ce sujet, qui sert de cadre au titre de la traduction des opuscules de Lucien, par Erasme, Bâle, Jean Froben, 1521, petit in-f°, porte même la marque de Ambroise Holbein ÆH et la date de 1517.

C'est à Holbein et à son frère que les imprimeurs de Bâle, particulièrement Froben, et ceux d'autres villes, s'adressaient pour les encadrements, vignettes et sujets qui servaient à l'ornement des livres qu'ils publiaient. Le style du dessin et de la composition les fait reconnaître, quoiqu'il soit difficile de distinguer, pour plusieurs d'entre eux, ceux qui sont de Hans Holbein ou de son frère Ambroise.

On doit croire qu'il y avait alors à Bâle un atelier de graveurs dirigé probablement par Hans Holbein ou par son frère, où s'exécutaient des encadrements et vignettes pour les imprimeurs de Bâle et des autres villes. Parmi les plus anciennes gravures sorties probablement de cet atelier sont, entre autres, les grands encadrements de la première édition du texte grec du Nouveau Testament in-folio, Bâle, février 1516, signés de Urse Graf, artiste célèbre qui, antérieurement à Holbein, enrichissait les premières éditions de Froben de lettres ornées et d'encadrements pour les titres.

Voici le nom des imprimeurs dont les éditions sont plus ou moins ornées des encadrements ou vignettes et fleurons de Holbein et de son frère, autant du moins qu'on peut le conjecturer par le style du dessin lorsque la planche ne porte aucune indication : à Bâle, J. Froben, Cratander, Amerbach, Bebelius, Valentin Curio, Isengrin, N. Episcopius, Thomas Wolf; à Lyon, Trechsel et Frellon; à Londres, Nicolson, Gualterus Lynn, Nycolas Hyll, Reyner Wolf. On voit quelques encadrements à Cologne, à Strasbourg, ainsi qu'à Zurich chez Froschover, que l'on peut attribuer à Holbein,

(1) Cette lettre de Froben se trouve en tête des Dialogues d'Hutten : Aula, Phalarismus, Febris (prima), apud inclytam Parrhasii universitatem, opera Petri Vidoue, chalcographiæ artis peritissimi, in-4, 1519. (Voy. Maittaire, t. II, p. 602, *verso*.)

Je crois même que des imprimeurs de Paris ont eu des rapports avec lui ; tels sont : Chrétien Wechel, Vivant Gaultherot, Poncet Lepreux et Geofroy Tory.

Les beaux encadrements et les planches gravées de l'Utopie de Thomas Morus servent de type pour aider à reconnaître ce qui est réellement de Hans Holbein. Tous les ornements sont dans cet ouvrage du même style, et sur l'un de ces cadres on lit son nom presque en toutes lettres : HANS HOLB. Une autre planche porte seulement son monogramme H. H.

Je ne connais qu'une seule planche qui porte la marque d'Ambroise Holbein : c'est celle qui représente le tableau d'Apelles décrit par Lucien.

Nous croyons utile d'appeler l'attention des amis des beaux-arts et des bibliophiles sur les diverses compositions réparties dans les éditions publiées à cette époque à Bâle ou dans les villes voisines. L'indication de ce qui nous a semblé devoir être attribué à Holbein les aidera dans leurs recherches.

1516.

Encadrement historié, in-4°, représentant Mutius Scævola et Porsenna, en tête, est la marque de Holbein : H. H

Employé pour la première fois dans *Æn. Platonici lib. de immortalitate animæ*, Bâle, 1516; puis dans *Erasmi Declamatio de morte*, Bâle, Froben, 1517.

Le style de cet encadrement diffère du style de Urse Graf, dont les grands encadrements pour le Nouveau Testament in-folio donné par Erasme et imprimé par Froben, datent de la même année.

1517.

Superbe cadre historié, in-f°, représentant en haut Arminius avec l'armée des Germains, et Quinctilius Varus. Sur un tombeau on lit : TANDEM VIPERA SIBILARE DESISTE et la date 1517, et au-dessous est la marque ÆH, qui est celle d'Ambroise Holbein ; au bas de la page on lit ces mots : *Apelles olim hujus modi pictura Calumniam ultus est*, et au-dessous dans la représentation de ce sujet on voit six femmes qui traînent l'Innocence devant le juge. Elles sont ainsi indiquées : *Suspicio, Calumnia, Invidia, Fraus, Insidiæ, Pœnitudo*, celle-ci marche la dernière; elle est suivie d'une femme, *Veritas*. A gauche, derrière le juge, est *Ignorantia*, et l'on voit dans les montants, d'un côté, deux femmes : *Temperantia* et *Justitia*, de l'autre, *Caritas* et *Fortitudo*.

On revoit ce beau cadre au Nouveau Testament grec et latin, 1519; à la 1re édition de *Velleius Paterculus*, Froben, novembre 1520

(editio princeps), et au saint Augustin *De civitate Dei*, Bâle, Froben, septembre MDXII (ce doit être 1522).

— Encadrement in-4° représentant des enfants portant le vainqueur sur leurs épaules. En tête sont des musiciens ; les prisonniers suivent.

L'exécution est aussi parfaite que la composition est spirituelle. On la retrouve dans :

Erasmi aliq. Epistolæ. Bâle, sans date ;

Ritii de reg. Francorum libri III. Bâle, 1517.

— En tête d'un encadrement in-4° sont trois petits Amours tenant une guirlande ; au bas, le Triomphe de Neptune, représenté par une marche de Tritons et d'enfants ; au milieu, deux Amours supportent un écusson vide. L'inexpérience d'exécution l'a fait attribuer aux premiers temps d'Holbein.

C'est dans cet ouvrage que je vois apparaître, pour la première fois, plusieurs lettres d'un alphabet ayant 8 centimètres et demi carré, et représentant des enfants sur un fond noir avec ornements. Le dessin et la gravure en sont larges ; on les attribue à Urse Graf. On voit quelques-unes de ces lettres dans un volume de l'Utopie de Thomas Morus, qui parut l'année suivante.

Galeoti Martii de homine lib. Bâle, Froben, 1517.

Richardi Pacæi de fructu qui ex doctrina percipitur liber : in inclyta Basilæa. Froben, 1517.

— Encadrement in-4° représentant Salomé ou la décapitation de saint Jean-Baptiste.

Scipionis Carteromachi Pistoriensis Orat. de Laud. lit. gr. Bâle, 1517.

— Encadrement in-4°. Neuf Génies ou enfants ailés, dont deux, au bas, supportent la marque de Froben ; en tête un enfant se balançant sur une guirlande ; deux tablettes portent HANS. HOLB.

Employé pour la première fois dans *Erasmus, de octo orat. part. constr*. Bâle, Froben, 1517.

Cet important encadrement, où se lit en toutes lettres le nom de HANS HOLB., se trouve en tête de plusieurs autres ouvrages imprimés à Bâle, et particulièrement dans l'Utopie de Thomas Morus, imprimée l'année suivante, 1518.

1518.

Le livre de l'Utopie de Thomas Morus, intitulé : « *De optimo Reip. statu* deque nova insula Utopia libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus. Clarissimi disertissimique viri *Thomæ Mori* inclitæ civitatis Londinensis civis et vice comitis, » est orné de plusieurs encadrements et planches dont les dessins, gravés peut-être par Holbein, sont évidemment de sa main. En tête est un encadrement historié où l'on voit en haut, page 1re, la tête du Christ couronnée d'épines supportée par des enfants qui se jouent dans des rinceaux. Au bas, Tarquin allant visiter Lucrèce, qui est agenouillée.

A la page 12 est la représentation de l'île d'Utopie in-4°. Trois personnages sont sur le devant. Cette planche occupe toute la grandeur du livre.

A la page 17 est l'encadrement qui a paru en 1517 pour orner un écrit d'Érasme et qui porte les mots HANS HOLB.

A la page 25, dans une grande vignette, Hytoldaeus (Thomas Morus) expose à deux personnages assis son plan de la meilleure république, l'*Utopie*.

A la suite viennent les Épigrammes de Thomas Morus et celles d'Erasme. En tête des premières pages est un cadre historié in-4° où l'on voit des enfants tirant un autre enfant assis sur une peau d'ours. Au bas, Porsenna dans sa tente, et, de l'autre côté, Mutius se brûlant le poignet. Sur l'un des montants, dans un écusson, est la marque de Hans Holbein, H. H.

A la page 273, cadre architectural et historié in-4°, en tête des *Epigrammata Des. Erasmi*. En haut, deux sirènes ; au milieu, la marque de Froben suspendue à une guirlande, au bas, la décollation de saint Jean-Baptiste.

On remarque dans cet ouvrage quelques lettres ornées où l'on reconnaît Urse Graf.

— Encadrement in-4°, avec des enfants et guirlandes de fruits. Cinq enfants, dont deux en portent un troisième qui sonne du cor.

Erasmi querela pacis de morte. Bâle, Cratander, 1518.

— Encadrement in-4°. En tête deux sphinx soutiennent un médaillon où est une tête couronnée ; dans les montants et au bas du cadre sont des groupes d'enfants.

Aliquot Epistolæ... Erasmi Roterodami, etc., apud inclytam Germaniæ Basileam. Froben, 1518.

1519.

Cadre historié in-f°.

En haut, à gauche, une femme nue, échevelée, s'échappant dans les nuages, avec cette inscription : οὔτις ἐθ' ἵμειρ(ος) δράξετ(αι) ἐξόπιθεν (si l'on veut me posséder, il faut me saisir par derrière). A droite, un noble personnage avec ces mots : Καιρὸν οὐχ ἑώρακα (je n'ai pas entrevu l'occasion). Au milieu, la figure du Repentir : Κἀγὼ μετάνοιά σου μένω (et moi, ton repentir, je reste). Sur le montant, à gauche, Lucrèce se poignarde ; à droite, Judith, la tête d'Holopherne à la main.

Au bas, l'Hercule gaulois enchaînant par sa parole les personnages qu'il traîne à sa suite; dans le coin, à droite, la date 1519 et HF.

Quoique l'exécution de la gravure soit un peu lâchée, on reconnaît dans cette composition le style de Holbein.

Aulu-Gelle. Bâle, Cratander, 1519.

Érasme en pied avec le dieu Terme.

1° Impression avec ce distique :

Corporis effigiem si quis non vidit Erasmi,
Hanc scite ad vivum *picta tabella* dabit.

2° Impression avec ce quatrain :

Pallas Appellæam nuper mirata tabellam,
Hanc, ait, æternum bibliotheca colat.
Dædaleam monstrat Musis Holbenius artem
Et summi ingenii Magnus Erasmus opes.

La planche, gravée sur bois de poirier, est encore conservée à Bâle.

— C'est en 1518 que je vois paraître pour la première fois le bel encadrement représentant ce que Froben dit avoir fait graver d'après la description de Lucien, pour servir à l'ornementation de ses livres.

Ce cadre ne porte point de marque de graveur, mais son exécution, supérieure à celle de la *Calomnie d'Apelles*, me le fait croire plutôt l'œuvre de Hans Holbein que celle de son frère Ambroise.

Voici la description de ce beau cadre :

En haut : d'un côté, Apollon et Mercure; de l'autre, Daphné changée en laurier; sur le montant, à droite, les figures de *Cupidon* et de l'*Adulation*, et à gauche, *Vénus* et la *Fortune*; au bas, dans le sujet intitulé : IMAGO VITÆ AULICÆ, on voit figurer : *Spes*, *Opulentia*, *Fallacia*, *Servitudo*, *Labor*, *Senectus*, *Contumelia*, *Desperatio* et *Pœnitudo*.

Le tout est conforme à la description donnée par Lucien dans son traité Περὶ τῶν ἐπὶ μισθῷ συνόντων.

« Je veux à présent, comme un autre Cébès, dit Lucien, te tracer un tableau du genre de vie qu'on mène chez les grands; en le considérant tu jugeras si tu dois adopter cette condition. J'aurais besoin ici du pinceau d'un Apelles, de Parrhasius, d'Aétion ou d'Euphranor, mais à défaut de ces grands maîtres de l'art et de leurs talents sublimes, je me contenterai de t'en offrir une légère esquisse. »

Froben, d'après ce passage, devait nécessairement confier l'exécution de ce sujet à Hans Holbein; et si l'on se reporte à cette époque, où l'art de la gravure sur bois sortait à peine de la *barbarie*, ce cadre peut passer pour un chef-d'œuvre.

On y voit entrer avec l'Espérance ce malheureux homme de lettres, qui, après avoir été bercé par les Illusions, voit l'Espérance s'envoler, et sort par la porte du Désespoir. Livré à la Honte, τῇ ἑτέρᾳ μὲν τὴν αἰδῶ σκέπων, τῇ δεξιᾷ δὲ αὐτὸς ἑαυτὸν ἄγχων, c'est en vain que le Repentir cherche à le consoler.

Ce beau cadre parut pour la première fois en tête du privilége donné par Léon X à Erasme, daté de septembre 1518, dont voici le titre :

Apologia Erasmi omnes adversus eos, qui illum locis aliquot, in suis libris, non satis circumspecte sunt calumniati. Basil., Froben, Febr. 1522.

Novum Testam., grec et latin, 1519.

Tertullien. Basil., 1521.

Frobenii Thesaurus. Basil., 1522.

1519.

Un titre avec les armes du Brisgau. Au verso, la Vierge avec l'enfant Jésus. On y voit la marque H. H. et la date 1519, in-f°. (Hegner, p. 348.)

— Encadrement in-4° offrant un portique ayant au sommet une tête d'ange et, de chaque côté, des chevaux finissant en arabesque.

Dans *Erasmi apologia pro declam. de laud. matrimonii*. Bâle, Froben, 1519.

— Titre in-f° : des enfants avec des instruments de mathématiques.

Erasmi adagia. Bâle, Froben, 1523.

Un autre encadrement pareil reproduit le sujet représentant la Calomnie d'Apelles, par Ambroise Holbein, daté de 1517.

1520.

Cadre historié in-8° représentant des enfants grimpant sur des palmiers; en haut, un homme et une femme affligés et touchant une tête de mort, au-dessus de laquelle est le chiffre MDXX. Au bas, deux enfants sonnent du cor; sur la fontaine où ils sont assis est la marque I. F.

Paraphrases Erasmi in aliquot Pauli Epistolas. Froben, 1523.

— Titre historié in-4°.

Dans l'ouvrage de Thomas Murner, impr. à Bâle, par Adam Petri, intitulé : *Die Geuchmat zu Straff allen wybschen mannen*, etc., la grande planche de la préface représente Vénus entourée de papes et de cardinaux, de l'empereur Maximilien, etc. ; elle est répétée deux fois. On y reconnaît le caractère du dessin de Holbein ; mais, dans le reste des planches, sauf une ou deux, la gravure est grossière. On y voit la marque C. A.

1521.

Dans l'édition princeps de Velleius Paterculus, impr. par Froben en novembre 1521,

in-f°, la préface de Beatus Rhenanus est accompagnée de deux montants représentant *Accidia. Avaritia, Superbia, Invidia, Ira, Luxuria, Gula*, qui doivent être de Holbein; au bas, à gauche, on voit les lettres IF.

— Cadre in-f° historié.

Dans une composition dont il est difficile de deviner le sens, on voit au bas un pédagogue tenant une férule et un cahier; il sort d'une porte sur laquelle est le mot ΔΑΙΜΩΝ, et au bas, vers la gauche, le nom de HERMANN est accompagné de la marque HH.

L'exécution est médiocre, mais la composition est une reproduction ou contrefaçon d'une plus grande où l'on retrouve mieux le dessin de Holbein et dont il sera parlé plus loin (année 1522). Je retrouve cette même composition dans une impression de Bâle, 1541, avec cette autre marque de Holbein HH.

Cornucopiæ, sive Linguæ commentarii, etc. Bâle, 1521.

Index in quinque tomos operum divi Johannis Chrysostomi, etc. Bâle, Cratander, 1522.

— Encadrement in-4°. En tête, deux petits portraits dans des enroulements; sur les montants, deux femmes; au bas les armes de Froben entre deux figures fantastiques.

Novum Testamentum omne ad græcam veritatem... diligentissime a D. Erasmo recognitum, in-4°. Froben, 1521.

— Encadrement historié; en tête, dans le fronton, Dieu le Père; dans la marge, à droite, la Justice avec cette divise : ΕΧΕΙ ΘΕΟΣ ΕΚΔΙΚΟΝ ΟΜΜΑ, et au-dessous la Prudence, tenant un crible avec ces mots : SIC NIHIL OCCULTUM; au bas, Jésus-Christ sur la montagne.

Le même en tête de l'*Évangile de saint Matthieu*.

Dans le Lucien, traduit en latin par Érasme et Thomas Morus, imprimé par Froben, je remarque, pour la première fois, un alphabet de 3 cent. 2 mill. carrés, représentant, sur un fond noir, divers sujets tirés de la Bible et de l'histoire. La gravure en est fine.

Les lettres D, T, E, S, P, Q, représentent : la première, Judith avec la tête d'Holopherne; la deuxième, Héraclite et Démocrite; la troisième, Cerbère et Hercule; la quatrième, Balaam, son âne et l'ange; la cinquième, Alexandre et Diogène; la sixième, Diogène et Aristippe.

1522.

Petit cadre in-8°. En tête : *Superbia, Justitia, Avaricia;* sur les côtés : *Prudentia* et *Spes;* au bas, la Fortune à cheval. La Mort décoche une flèche qui perce un guerrier. Au bas, à gauche, I. F.

Erasmi Epistolæ. Basil., Froben, 1522.

— Combat d'hommes nus contre des paysans dans une forêt. Voy. col. 64 et 65.

— Superbe cadre historié in-8°.

En tête, saint Jean auquel la Vierge apparaît. Sur le montant, à gauche, la Mort avec sa faux et la clepsydre supportée sur une urne par deux personnes. A droite, groupe effrayé.

Au bas, frise détachée représentant le baptême de saint Jean.

In Divi Aur. Augustini hipponensis Epi. undecim partes, etc. Index consummatissimus, etc. Froben, 1522.

— Encadrement petit in-f°. En tête, on lit : *Arx veræ felicitatis*, et au-dessous, *felicitas*. Au bas de cette grande composition, qui en rappelle, à certains égards, une autre (voir l'année 1520), très-inférieure à celle-ci et dont elle semble être une réduction, on voit sortir d'une porte, au-dessus de laquelle est le mot *Genius*, traduction du mot ΔΑΙΜΩΝ, un pédagogue tenant la férule; à droite est la Fortune que chacun adore.

Cet encadrement entoure une préface de Froben datée de septembre 1522, où il annonce son édition de la Cité de Dieu de saint Augustin.

Ce même sujet, encore mieux exécuté et de plus grande dimension, porte la marque HH et se trouve dans les ouvrages suivants :

Lexicon græco-latinum. Basil. ex officina Valderiana, 1541.

Novum Test., d'Érasme. Bâle, 1522.

Calepini diction. græc. Bâle, 1545? *Munster Geographie*, 1574?

S. Coccii Progr. lat. Bâle. Oporin, 1581?

ΔΙΑΤΥΠΩΣΙΣ ΓΡΑΜΜΙΚΗ. Bâle, S. Henric-Petri, 1592.

Nous avons indiqué précédemment (année 1520) une planche offrant un sujet à peu près semblable qui doit être une contrefaçon de celle-ci.

Une autre contrefaçon avec changements se trouve à un *Novum Testamentum* publié par Érasme.

Dans une autre contrefaçon, d'une dimension moindre, le dessin diffère, quoique les sujets soient à peu près les mêmes. On n'y voit point la marque de la double H. H.

Dans le traité de Saint Augustin, *de Civitate Dei*. Bâle, Froben, 1522.

1523.

Cadre historié in-f°. Au bas, Cléopâtre mourante, et sur les montants, Esculape et Dionysius. Il est d'un grand style et digne de Holbein.

D. Erasmi Roter. Paraphrasis in Evangelium secundum Johannem. Bâle, Froben, 1523.

— Dans le *Nouveau Testament* en allemand, Bâle, Henric-Petri, 1523, in-f°, se trouvent des gravures attribuées à Holbein, savoir : 21 sujets de l'Apocalypse, de format in-8°, et quatre sujets représentant les évangélistes. Ces planches, moins les quatre évangélistes, ont été reproduites dans d'autres ouvrages. Ces 21 figures de l'Apocalypse se retrouvent dans l'édition du N. T. de Th. Wolf, 1523, in-4°. Le titre porte : *Das newe Testament yetz klarlich auss dem rechten grundt Teütscht*, etc.

L'encadrement de ce titre est une des plus belles compositions de Holbein. En tête, à gauche, les évangélistes saint Jean et saint Marc; à droite, saint Luc et saint Matthieu; au milieu, le Christ baptisé par saint Jean; sur le montant, à gauche, le baptême de l'Eunuque; sur celui de droite, le miracle de saint Pierre; au bas, d'un côté Saul et de l'autre saint Pierre, qui est agenouillé sur une pierre, où on lit : H L FVR, indication du nom de Hans Lützelburger, *furmschneider ;* au milieu, un docteur avec cette devise *Digito compesce labellum ;* au bas l'écusson et la marque d'Adam Petri.

Brosamer a fait une copie des 21 planches de l'Apocalypse, Francfort, 1553, in-8.

— Un très-beau cadre, servant de frontispice au Lexique de Calepinus, Lyon, 1540, imprimé par Sébastien Gryphe, porte les lettres I. F.

— Encadrement historié in-4°. Sur les côtés, des Génies et divinités marines; en tête des arabesques, et au bas, une bande avec médaillon et la marque H. H. (1).

L'exécution, très-médiocre et timide, est probablement de quelque inhabile graveur.

Cat. omnium Erasmi Rot. lucubrationum ipso autore, Bâle, Froben, 1523, in-4°.

— Cadre historié in-4°. En tête, Orphée avec le mot *orveus* (sic).

Sur les montants, à droite, Hercule étouffant le lion de Némée et, de l'autre, enchaînant Cerbère.

Dans une édition imprimée à Bâle par Cratander, je retrouve ce cadre sur des feuilles ayant cette indication : *Orbis universalis descriptio in qua præter Ptolemæi aliorumque veterum cosmographorum investigationem Africæ et idem Indiæ,* etc.

Die erst general oder Gemein cafel (ou *tafel*) *inhaltend den gantzen umkreis unnd Kügel der welt...*

— Encadrement historié in-f°, avec larges bordures en tête; au milieu, *Salomon* ayant, à gauche, *Aristote* et *Platon*, et, à droite, *Socrate* et *Pythagore ;* au bas, les Muses, Calliope couronnant *Homère*; les deux montants représentent les auteurs grecs et latins. Très-belle composition.

Erasmi adagia. Basil., 1520, in-f°.

Strabo. Bâle, Curio Valentinus, 1523.

Hippocrate. Basil., in offic. Andreæ Cratandri, 1526.

— Je serais porté à croire que le dessin du beau cadre in-f° représentant plusieurs saints en tête de l'édition de l'œuvre de saint Jean Chrysostome, *In totum Geneseos librum*, imprimé à Bâle, où l'on voit les lettres I. F., a été dessiné par Holbein. Brulliot croit que la marque I. F. indiquerait l'imprimeur Jean Froben.

1524.

Encadrement historié in-4°. Au bas, est la représentation du festin de Pélops; en tête, est la marque de Valentin Curio (une main tenant une tablette).

Urbani Grammaticæ institutiones. Bâle, 1524, in-4°.

1525.

— Encadrement historié in-f°. En haut, Dieu le Père et le Christ, au bas, les apôtres, précédés de *Ite in mundum universum, et prædicate Evangelium omni creaturæ ;* sur les montants, les emblèmes des évangélistes. Superbe composition.

Theophylacti in quatuor Evangelia enarrationes. 1525, in-f°.

Alphabet des Paysans. — Au musée de Dresde on a un exemplaire complet de cet alphabet en 24 feuilles. Les épreuves sont imprimées d'un seul côté.

Il a été fait emploi de ces lettres dans les livres de plusieurs imprimeries de Bâle. Par exemple, dans le Galien en grec, 1525 ; dans l'édition de Plutarque, imprimée par Cratander, à Bâle, en 1530, in-f°; dans celle de Polydore Virgile, *Anglicæ historiæ libri vigenti sex,* Bâle, 1540, in-f°.

1526.

Grand encadrement. En tête est une bande représentant des paysans poursuivant un renard qui a pris une oie, et au bas une danse de paysans. Ce sont deux compositions empreintes du génie de Holbein.

Les deux montants se composent quelquefois de deux colonnes, où l'on voit des enfants grimper jusqu'au sommet, et quelquefois d'ornements; au milieu de ceux à gauche sont les lettres I F.

Ce cadre, dont la composition varie, parut pour la première fois dans le Galien latin, Bâle, 1526.

On le voit aussi à une dédicace adressée par

(1) Il ne faut pas confondre ces travaux avec ceux d'un graveur moins ancien qui a aussi cette marque.

Alciat au chancelier de France, Antoine Duprat, in-f°; et au commencement du livre I[er] de *Polydori Vergilii Urbinatis anglicæ historiæ* in-f°, Bâle, 1533 ou 1534.

— Deux bandes représentant l'une le combat des Tritons; l'autre une danse de paysans et d'enfants.

Le style du dessin et l'exécution sont semblables à l'encadrement représentant des Enfants poursuivant un renard.

Employé dans les impressions de Bâle de 1526, et dans la *Géographie de Ptolémée*, publiée par Sébastien Munster, Bâle, Henric-Petri, 1545.

1529.

Petit cadre historié in-8°. Sur chacun des montants est un enfant : celui de droite est ailé et joue de la mandoline; au bas, quatre enfants ailés tiennent à la main ou par des liens l'Écu de Wechel. Ils sont tellement dans le goût de Holbein, que je crois qu'on doit lui attribuer ce cadre.

Theophrasti de historia et causis plantarum, etc. Vænit Parisiis apud Christianum Wechel, via ad divum Jacobum *sub scuto Basileensi*, 1529.

Un exemplaire complet d'un alphabet dit *Alphabet des enfants*, en 24 feuilles, est au Musée de Dresde.

Ces lettres ont été également employées par plusieurs imprimeurs de Bâle; elles figurent entre autres dans le Galien en latin, imprimé par Cratander en 1529.

M. Douce a donné des fac-simile d'autres lettres par Hans Holbein, et de quelques initiales grecques avec images de la mort qui se trouvent dans le Galien.

On attribue aussi à Holbein les dessins d'un petit alphabet de 3 cent. sur 2 mill. carré sur fond noir, où chaque lettre représente le portrait d'un empereur romain.

Holbein a composé en outre un grand nombre de marques typographiques pour divers imprimeurs, particulièrement pour Froben. On en voit trois de diverses grandeurs dans le seul livre de l'*Utopie* de Thomas Morus. M. Piot attribue la différence que l'on remarque dans leur gravure à ce que Holbein en a dessiné quelques-unes sur bois à la plume et d'autres au lavis. Ces dernières sont plus poussées à l'effet.

On croit que toutes les marques ainsi que les divers alphabets sont antérieurs au premier départ de Holbein pour Londres.

1532.

Encadrement historié, in-fol., représentant en haut Dieu le Père, le Christ et la Vierge, et au bas cinq personnes agenouillées devant la sainte Table; et au-dessus, le chiffre M D XXXI; sur les montants, des patriarches, prophètes, martyrs, etc.

La composition doit être de Holbein. On reconnait son style en plusieurs endroits.

Christenliche Ausslegung der Evangelien. Ingolstadt, 1531-32, 3 vol. in-fol. par Johan Võ Eck, docteur et vice-chancelier de l'Université d'Ingolstadt.

1533 ou 1534.

Encadrement ornementé, in-fol.

Au haut sont trois têtes dans un médaillon. La frise du bas consiste dans un enroulement de feuillages; au bas de l'un des montants est un satyre et une femme; au bas de l'autre, un satyre et deux enfants.

Polydori Virgilii urbinatis anglicæ historiæ. Bâle, 1534.

— Au *proœmium* adressé par l'auteur à Henri VIII, *Angliæ, Franciæ Hiberniæque regis*, on voit une grande lettre initiale I qui représente l'apparition des trois anges à Abraham.

1535.

Portrait d'Érasme en médaillon. Imprimé sur le verso du titre des *Erasmi Adagia*, in-fol., Froben, 1536, in-4. Très-bien gravé.

— Le portrait de Nicolas de Bourbon, gravé en bois, paraît cette année dans l'édition de ses *Nugæ*.

— L'encadrement du titre de la première édition de la traduction de la Bible en anglais, par Miles Coverdale, intitulée : *Biblia. The Bible*, that is the Holy Scripture of the Olde and Newe Testament faithfully translated out of Douche and Latyn into Englishe M D XXXV, est composé de dix parties ou sujets. Il est attribué à Holbein, et je crois avec raison.

Cette Bible contient un grand nombre de gravures sur bois d'une exécution grossière quant au burin, mais dont le dessin rappelle le style de Holbein; tel est le sujet qui représente le meurtre de Caïn, et surtout celui du sacrifice d'Abraham, dont la composition offre une similitude remarquable avec celle qui, dans les figures de la Bible de Holbein, représente le même sujet. Jackson a donné des fac-simile de plusieurs planches du Nouveau Testament; malgré le peu d'habileté du burin, le dessin rappelle le style de Holbein. (Voy. Jackson et Chatto, p. 464.)

M. J.-Ch. Brunet dit qu'on en attribue l'impression à Christ. Froschover, de Zurich; d'autres la croient imprimée à Francfort ou à Cologne. La beauté du titre, qui est certainement

de Holbein, me ferait supposer que cette Bible a été imprimée à Bâle (1).

Je n'ai pu vérifier si le titre de cette bible est le même que celui de la magnifique composition qui orne la réimpression de cette Bible de Coverdale faite à Londres par Nycholson en 1785.

1536.

Encadrement in-4° avec les deux médaillons d'Hutten et d'Érasme.

Ulr. ab Hutten cum Erasmo Rot. presbytero, theol. expostulatio. Sans date ni nom de lieu.

Le portrait de Hutten est à la fin.

Cet encadrement porte les lettres I. F., qui doivent être les initiales de Jean Froben, qui en est probablement l'imprimeur : le médaillon d'Érasme semble le même que celui qui se trouve au verso du titre des *Erasmi Adagia* de 1536.

1539.

Cadre oblong, en deux parties. L'un représente le jugement de Salomon ; l'autre, le Christ et la femme adultère, avec la date 1539.

Douteux, attribué aussi à Lützelburger.

1540.

Saint Paul debout dans une niche ornée. Belle gravure et beau dessin, in-8°.

Se trouve à la fin du *Nouveau Testament grec* d'OEcolampade. Bâle, Platter, 1540.

1542.

Portrait de sir Thomas Wyatt au verso du titre d'un petit in-4° imprimé à Londres en 1542, intitulé : *Næniæ in mortem Thomæ Viati equitis incomparabilis : Joanne Lelando antiquario autore.*

Au-dessous de ce portrait vu de trois quarts, et gravé par une main qui semble peu exercée, on lit ces vers annonçant que ce portrait est d'Holbein :

Holbenus nitida pingendi maximus arte
Effigiem expressit graphice : sed nullus Apelles
Exprimet ingenium felix animumque Viati.

1543.

Titre de l'ouvrage : *The goūd of artes teachyng the woorke and practice of Arithmetike,* par Robert Recorde. Londres, R. Wolfe, 1543, in-8° oblong. Ce titre représente quatre hommes s'occupant d'arithmétique : l'un, qui est dans une chambre, ressemble à Érasme, et sur le mur on lit VDMIE, avec la date de 1543.

Un fac-simile de la gravure originale se trouve dans les Recherches sur l'histoire des cartes à jouer de Singer, Londres, 1816, in-4°, p. 228 (en anglais) ; on y dit que cette gravure se voit aussi dans un livre flamand de la même époque.

Dans le *Genethliacon* par Leland, et *l'Assertio inclytissimi Arturii Regis Britanniæ,* imprimés à Londres en 1543 et 1544, deux grandes lettres, H et S, paraissent avoir été dessinées par Holbein. La lettre S représente Curius Dentatus recevant les ambassadeurs des Samnites.

1544.

On croit que dans le *Nouveau Testament* imprimé à Zurich, par Froschover, en 1544, la gravure représentant l'arbre de Jessé est de Holbein.

1548.

Le *Catéchisme* publié par l'archevêque de Cantorbéry, Cranmer (1), et imprimé en 1548, par Gualterus Lynn, offre des particularités remarquables. Indépendamment du titre historié et de la grande composition au verso représentant l'évêque de Cantorbéry offrant au jeune Édouard VI le catéchisme qu'il lui dédie, ce volume contient vingt-huit sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament dessinés par Holbein, parmi lesquels il en est deux qui portent l'un son nom en entier et l'autre sa marque (2) Ils représentent : l'un, le prêtre priant à l'autel, p. CL ; l'acte d'adoration du personnage placé au milieu de la composition est exprimé avec autant de simplicité que de sentiment ; il est marqué H. H. Jésus-Christ chassant le démon du corps d'un possédé, p. CCI, porte le nom en entier

(1) Elle fut vendue 365 livres sterling avec le titre refait par le celèbre calligraphe Harris.

(1) Ce précieux volume est intitulé : *Cathechismus* (sic) *that is to say a shorte Instruction into Christian Religion for the singuler commoditie and profyte of children and yong people. Set forth by the mooste reverende father in God Thomas Archbyshop of Canterbury, Primati of all England and metropolitane.* Gualterus Lynne excudebat, 1548. A la fin, au-dessous d'une composition représentant Jésus au milieu des enfants (laquelle, quoique d'un bon style, ne paraît pas dessinée par Holbein), on lit : Imprynted at London in S. Ihones strete by Nycolas Hill for Gwalter Lynne dwellyng on Somers Kaye by Byllinges gate. — *Cum privilegio ad imprimendum solum.* Petit in-8° de 245 feuillets dont les deux derniers non chiffrés, et six feuilles préliminaires non chiffrées.

(2) Dans la réimpression de ce catéchisme faite à Oxford en 1839, la reproduction des gravures sur bois est très-inférieure à celles de l'exemplaire original de notre Bibliothèque impériale. Dans l'avertissement, p. 26, M. Justus Jonas prétend que la planche 161 de son édition, correspondant à la p. 187 de l'édition originale, porte la marque H sur le piédestal de la table où se tient le grand prêtre. J'avoue que cette marque H y est bien peu distincte ; mais sur une autre épreuve et peut-être dans l'autre édition du Catéchisme de Cranmer (que notre Bibliothèque ne possède pas), cette marque est plus visible.

de HANS HOLBEN (*sic*). La gravure en est hardie et d'une exécution un peu grossière, mais elle conserve parfaitement le grand style du maître qui a représenté ce sujet avec une énergie et un bonheur d'expression tels, que ce dernier l'a jugé, avec raison, digne d'être signé de son nom en toutes lettres. La gravure de ces deux planches se distingue par une manière plus simple et plus large que les autres. Dans la grande composition, au verso du titre qui occupe la page entière, la pose de l'archevêque et des évêques est naturelle et noble, et si précise qu'on pourrait reconnaître le portrait des personnages qui figurent dans cette cérémonie. Le titre est un chef-d'œuvre d'élégance et la gravure en est très-satisfaisante. Il est probable que Holbein aura dessiné les autres sujets; mais peut-être n'a-t-il tracé sur bois que les deux qui portent son nom, en se bornant à fournir des esquisses qui auront été plus ou moins bien exécutées par le dessinateur sur bois et par le graveur.

Les deux éditions originales de ce catéchisme sont d'une telle rareté qu'on n'en connaît que quatre exemplaires en Angleterre, et ils offrent des différences typographiques.

— Une gravure (1) qui se trouve dans l'ouvrage suivant : *A litle treatise after the maner of an Epystle wryten by famous clerk Doctor Urbanus Regius, etc.*, imprimé par Gwalter Lynne, 1548, in-24, représente le Christ avec ses disciples leur montrant un moine se sauvant devant un loup qui surprend son troupeau. On y lit les passages de saint Jean, x; d'Ezéch., xxxiii; de Mich., v, 1, faisant allusion à ce sujet: et au-dessous le nom HANS HOLBEIN.

Enfin une quatrième qui est de la même grandeur, se trouve au Musée Britannique; elle représente le Christ devant Pilate.

Autres planches dont j'ignore les dates et le titre des ouvrages où elles ont paru.

Parmi les marques des imprimeurs de Bâle, telles que celles de Froben, de Cratander, d'Henric Petri et autres où l'on reconnaît le style de Holbein, on doit remarquer particulièrement celle de Froben représentant un portique orné de fleurs, et dans le lointain des enfants portant un blason avec la marque de Froben, la colombe et les serpents.

— Un cadre oblong (11 pouces angl. sur 3 1/2) avec deux sujets : l'un, le Christ devant un auditoire de huit personnes; l'autre, un groupe de quinze figures, avec les mots *Plato*, *Aristoteles*, des moines, etc.

(1) Mentionnée par Douce, *The Dance of Death*, p. 95 et 96.

Il est au Musée de Berlin (indiqué par Douce, p. 99).

— Cadre en deux parties, in-folio oblong (10 p. 1/2 anglais sur 3 p. en largeur). Il représente David prosterné et le pape remettant un livret ou lettres d'indulgence avec les mots *offen sunder* (les francs pécheurs). Elle est connue aussi sous le nom de *Trafic des indulgences*. Voyez Jansen, t. I, p. 260 et Weigel, 107.

— Un cadre représentant le Triomphe de l'Hiver.

On le croit gravé en bois d'après un dessin d'Holbein (indiqué par Weigel).

— Un cadre (6 p. 1/2 sur 2 1/2) représentant un empereur rendant la justice (indiqué par Douce, p. 99).

— Une suite des vertus cardinales, des planètes, et autres initiales formant 24 feuilles de la grandeur d'un pouce.

(Annoncé dans le catalogue de vente de Jones, 30 mars 1819). Indiqué aussi par Weigel.

— Un cadre historié, in-8°.

En tête deux sirènes. A chaque côté un enfant embrasse la colonne qui sert de montant. Au bas, un portrait dans un écusson.

Anglicanæ insulæ nova descriptio complectens et Hiberniæ et Scotiæ propinquiores limites.

Die new weldt oder Inseln so hinder Hispanien gegen Orient bey dem land Indie ligen.

— Un cadre in-8° historié, et architectural.

Au bas, Curtius se précipitant dans le gouffre.

Descriptio Orbis generalis ut a Ptolomæo situs, etc.

— Un cadre in-8° historié.

En tête deux enfants qui se battent. Au bas est représentée la scène de la multiplication des pains.

Dans un ouvrage de géographie en latin.

— Un petit cadre in-8° historié.

Groupes d'enfants et de paysans. En haut des enfants se battent. Celui au coin à gauche tient un tambour. Au bas, à gauche, un paysan saisit une femme, et à droite un paysan danse avec une paysanne. La gravure en est fine.

Ouvrage de géographie en latin.

— Un cadre petit in-4° architectural et historié.

Au bas, la scène où Mutius Scævola se brûle le poing devant Porsenna.

La gravure est chargée de tailles serrées; l'effet est poussé au noir, ainsi qu'on le remarque dans quelques planches dont le style semble celui de Holbein, ce qui doit être attribué au dessin qui aurait été exécuté non par des hachures pour guider le graveur dans son travail, mais au lavis, dont on aura voulu rendre ainsi l'effet.

— Un encadrement historié in-4°.

En haut, deux enfants ailés tiennent une grosse

guirlande : au bas, deux enfants ailés jouent de la flûte, du tambour de basque et de la mandoline; dans le soubassement qui supporte deux colonnes servant de montant sont deux enfants tirant un bateau qu'accompagne un enfant monté sur un cheval marin.

Le texte porte :

Was ein erber Rate der Stat Nuremberg irer Burgerschafft zu gut in Mancherlai Artickeln. So sie habeun beschwern mogē nachgelassen uñgelnidert hat.

Angeli Politiani miscellaneorum centuria una. In inclyta Basilea.

— Un cadre historié in-8°.

Au bas, une femme assise sur le dos d'un homme qu'elle conduit en laisse.

— Un petit cadre in-8° très-finement gravé, représèntant en tête des Amours. Au coin, à gauche, l'un bat du tambour ; au bas, des paysans qui se disputent.

— Un cadre petit in-4°. En tête, à gauche, David; à droite, le Christ; au milieu l'Agneau, avec la marque de Adam Petri; au bas, David dansant devant l'Arche; sur les côtés, un grand nombre de personnages. Riche composition très-finement gravée.

Sur un ouvrage de géographie.

— Un cadre grand in-4°.

En tête est la marque de Bâle et les mots *in inclyta Basilea;* sur les côtés, en grande dimension, saint Pierre et saint Paul; aux quatre coins, les emblèmes des évangélistes; au bas, un Génie sur un lion.

Cosmographie de Munster.

Ce même cadre est reproduit de petite grandeur in-8° : au bas, on lit au-dessous du Génie sur le lion : *Adam Petri.*

— Un cadre grand in-4°, avec large bordure et figures en bustes de fortes proportions représentant les évangélistes. En haut, saint Pierre est entre saint Jean et saint Marc.

Jean Gerson.

— Un cadre historié in-8°.

En tête, la vision de saint Paul; sur les montants, à droite, saint Pierre, et à gauche, saint Paul; au bas, le sujet de la Piscine. Beau dessin, belle exécution.

Dans : *Exemplorum omnium sacrosanctæ scripturæ liber absolutissimus... D. Nicolao Hanapo patriarcha Hierosolymitano authore.*

Ces indications seront utiles aux bibliophiles et bibliothécaires qui possèdent des éditions de Bâle du XVIe siècle, pour pouvoir rectifier et compléter cet essai.

OPORIN ET L'OEUVRE DE VÉSALE.

Jusqu'alors la gravure sur bois avait servi plutôt à la décoration des livres et à la reproduction des dessins et compositions des maîtres, qu'à la représentation des objets de science ou d'art, dont la définition ne saurait être aussi bien exprimée par la parole que par les figures mêmes. C'est dans la magnifique édition de l'*Anatomie* du célèbre Vésale que la gravure va désormais se montrer l'utile auxiliaire de la science et prouver combien la représentation des objets insérés dans le texte en facilite l'explication. Comme à cette belle publication se rattache celle de Charles Estienne, à Paris, je crois devoir entrer dans quelques détails à ce sujet.

C'est à Bâle, en 1543, que fut imprimée chez Oporin l'édition du Traité d'anatomie de Vésale, *Corporis humani fabrica*, où de nombreuses gravures en bois, exécutées avec un grand talent, représentent parfaitement les détails anatomiques du corps humain. Elles furent gravées, à Venise, d'après les dessins de Jean de Calcar, élève du Titien (1). En tête de l'ouvrage est le portrait isolé de Vésale, d'une grande dimension, où il est représenté à l'âge de vingt-huit ans (1542). Sa ressemblance parfaite permet de reconnaître ce savant professeur sur une autre planche où il est représenté au milieu d'un groupe de nombreux médecins et d'élèves, leur faisant la leçon sur un corps humain dont il opère l'autopsie. Cette grande planche in-folio, véritable chef-d'œuvre, semble être une des plus belles compositions du Titien.

Dans la dédicace, en forme de lettre, adressée par Vésale à *son ami très-cher* Jean Oporin, professeur de langue grecque à Bâle (2), il lui recommande le plus grand soin pour l'impression de ces bois qu'il a fait graver à ses frais, et il ne doute pas que la célèbre imprimerie d'Oporin répondra aux efforts qu'il a faits pour obtenir d'aussi belles gravures.

Cette lettre, que je traduis en partie, donne des détails intéressants pour l'impression des gravures sur bois et pour l'histoire des lettres et de la *propriété littéraire*. On y voit qu'en peu de temps six éditions ou contrefaçons de ce grand ouvrage furent publiées à Venise, à Bâle, à Augsbourg et à Paris. Vesale y manifeste son indignation envers les contrefacteurs qui mutilent son œuvre et compromettent sa réputation. L'offre qu'il fait de communiquer gratuitement ses belles planches, qui sont des chefs-d'œuvre, plutôt que de les voir défigurées, honore Vésale et atteste son désir d'être utile aux lettres et à l'humanité.

En envoyant à Oporin les dessins originaux

(1) De Piles dit que Jean Calcar a dessiné les portraits des peintres placés en tête de leurs vies, dans l'œuvre de Vasari.

(2) La lettre de Vésale à Oporin est datée de septembre (sans millésime); mais d'après la date du portrait de Vésale, date de 1542, cette lettre doit être de la même année.

de l'Anatomie du corps humain, avec les bois gravés dans une moindre dimension, Vésale lui annonce que le graveur lui-même ira les lui porter, en compagnie du gérant de l'imprimerie de Bomberg (1); il espère qu'elles lui arriveront sans accident. Après avoir donné à Oporin ses instructions pour le placement des gravures et l'indication des renvois par les lettres insérées au texte, il ajoute :

«Plein de confiance dans le zèle et la renommée dont jouit votre typographie, qui a rendu tant de services aux lettres, j'appelle toute votre attention relativement à l'impression des gravures, afin qu'elle réponde à mes efforts pour les rendre parfaites. L'impression des gravures exige d'autres soins que celle des livres de classe, où elles ne sont ordinairement qu'au trait; il faut donc s'appliquer à ce qu'elles reproduisent l'effet d'une peinture; on ne saurait admettre quelque négligence que pour les accessoires (les fonds), sur lesquels se détachent les figures. Ainsi donc, malgré tout ce que je dois attendre de votre habileté en ce genre, j'appelle de nouveau votre attention sur ce point, afin que l'exécution réponde aux épreuves (*specimina*) obtenues par le graveur, et que je vous envoie ci-incluses avec les bois dont elles proviennent. Chaque détail, même dans l'ombre, devra donc ressortir bien visible aux yeux, en obtenant un relief qui charme et qui résulte de l'*épaisseur* (l'accentuation) du trait et des ombres qui se dégradent avec délicatesse en l'accompagnant (2). Mais à quoi bon insister sur ce point, puisque par l'égalité du papier (*lævitate papyri*), par sa solidité, et surtout par l'habileté de vos ouvriers, vous égalerez ces modèles qui leur serviront d'exemple et dont nous avons imprimé quelques exemplaires à Venise! Je compte bientôt vous aller porter moi-même le décret du sénat de Venise qui interdit la copie même partielle de *mes planches* sans mon autorisation (3). Quoique l'empereur vous ait accordé un privilége général pour tous les livres que vous imprimerez le premier, ma mère vous enverra de Bruxelles celui que j'ai obtenu récemment pour plusieurs années. L'ambassadeur de France à Venise, qui est docteur (*antistes*) de Montpellier,

(1) Célèbre imprimerie.

(2) Linearum in quibusdam partibus crassities simul cum eleganti umbrarum obfuscatione apparebit.

(3) L'éditeur de 1555 ajoute : et qu'on ne puisse même faire *aucune imitation* de *mon ouvrage*, « aut quavis ratione meorum scriptorum quicquam imitatur. »

Possédant dans ma bibliothèque les deux éditions de l'œuvre de Vésale, imprimées chez Oporin, l'une en 1543, l'autre en 1555, j'ai pu constater cette variante qui explique encore mieux la suppression momentanée de l'édition de Charles Estienne. L'ouvrage de Vésale avait paru pour la première fois à Venise, en 1538, chez l'imprimeur B. Vitalis (voy. Rudolph Weigel, *Kunst Catalog*, 1852, nº 24, 18707).

se fait fort d'en obtenir un du roi de France; mais ces priviléges ne valent pas la page qu'ils occupent dans les diplômes (*diplomatum exemplaribus*), car je ne sais que trop, par ce qui m'est arrivé pour mes planches anatomiques, qui ont paru pour la première fois à Venise, il y a trois ans passés, ce que valent les décrets des souverains auprès des libraires et des imprimeurs, dont le nombre pullule partout, et qui ont défiguré mon œuvre tout en le décorant de titres pompeux. Dans l'édition d'Augsbourg, la lettre que j'ai écrite à Narcisse Vertunus, ce modèle des médecins de nos jours, et premier médecin de l'empereur et du roi de Naples (1), a été supprimée et remplacée par une préface d'un enragé (*rabula*) d'Allemand qui, dénigrant indignement Avicenne et les auteurs arabes, me range parmi les Galiens abrégés, et, pour tromper l'acheteur, prétend que j'ai réduit en six chapitres (*in sex tabulas*) ce qui dans Galien n'occupe pas moins de trente livres. Il affirme en outre que dans sa traduction allemande il a fait emploi des termes grecs et latins, tandis que non-seulement il les a supprimés, mais il a omis tout ce que, dans mon texte, il n'a pu comprendre, et qui rendait surtout mon livre recommandable. Quel travestissement de nos gravures de Venise! Mais celui qui les a imitées à Cologne a fait encore pis que le graveur d'Augsbourg, et, bien qu'un anonyme ait écrit, en faveur de l'imprimeur de cette édition, que les planches étaient très-supérieures aux miennes, elles ne sont qu'une informe copie des dessins que j'avais communiqués à quelques amis. A Paris on a reproduit très-bien (2) les trois premières planches, mais on a omis les autres, par la difficulté probablement de les graver; et cependant c'était de ces trois premières qu'on aurait pu le mieux se passer dans l'intérêt des étudiants. Cet autre éditeur de Strasbourg que Fuchs (3) a tant blâmé et que j'ai le droit de signaler comme plagiaire, a eu l'idée, funeste aux études, de réduire ridiculement les planches, qui ne sauraient avoir trop de développement, et de les barbouiller de hideux coloriages en les entourant d'un texte qu'il a emprunté à la version d'Augsbourg, la donnant comme étant de lui. C'est par rivalité sans doute qu'un autre continue audacieusement à publier un ouvrage impudemment compilé de toutes parts et décoré des gravures empruntées à Morpurg et aux autres livres de Francfort. Aussi m'irrité-je bien moins contre les emprunts intelligents des Italiens que contre les droits qu'en

(1) Ce qui concerne ce médecin est supprimé dans l'édition de 1555.

(2) L'édition de 1555 ajoute les mots : *dans l'édition en latin, dans l'édition en français.*

(3) Dans l'édition de 1555 le nom de Fuchs a été supprimé.



Allemagne s'arrogent, d'accord avec les médecins, d'avares imprimeurs de publier tout écrit, quelque minime qu'il soit, au mépris des priviléges obtenus, de copier, changer, compiler à leur gré ce qu'ils osent mettre sous leur nom en le faisant paraître comme une nouveauté. Ce que je vous en dis ne saurait concerner en rien votre édition, mais je désire faire savoir que je préférerais confier mes planches à quelque imprimeur habile et lui communiquer, dans l'intérêt des lettres, le texte amélioré, plutôt que de voir un misérable ignorant, auquel je chercherai à nuire par tous les moyens, copier aussi maladroitement des planches que j'ai faites avec tant de soin dans l'intérêt public, et livrer aux mains des médecins, sous un titre emphatique, mon ouvrage ainsi défiguré. C'est ce motif qui m'a fait graver à mes frais ces planches, et me fait insister de nouveau pour que vos ouvriers apportent le plus grand soin à leur impression (1).

« Venise, 9 septembre.

« Votre ami,

« ANDRÉ VESALIUS. »

Il résulte de cette lettre que la première édition de Venise, 1533, avait été plusieurs fois contrefaite.

L'édition que Charles Estienne a publiée en latin a paru en 1538, et son autre édition en français l'année suivante, en 1536. On ne comprendrait donc pas comment Vésale, dans son édition de 1543 et même dans celle de 1555, pouvait mentionner l'édition française où ses planches étaient copiées, si Charles Estienne ne nous apprenait dans sa préface, que son édition était parachevée dès l'an 1539, « et jà quasi jusques au milieu du tiers du livre imprimé, « quant à cause d'un procès qui survint, lui fut « force desporter cet ouvrage et se désister du « parachèvement d'iceluy : tellement que ce « temps pendant a été loysible à beaucoup « d'autres d'user à leur plaisir de plusieurs cas « prins et emblez de nos escripts..... car il ne « fut oncques possible à l'imprimeur si diligemment garder son livre tant de temps *supprimé* « qu'aulcuns curieux des choses nouvelles n'en « enlevassent quelques feuilles encore incorrectes et les envoyassent en Allemagne. »

Quel pouvait être ce procès qui fit différer et probablement modifier la publication du livre de Charles Estienne, *De dissectione partium corporis humani*, si ce n'est la plainte qu'aurait portée l'ambassadeur de Venise en France contre un ouvrage traitant d'un sujet similaire ?

La préface de Vésale explique comment il se fait que dans l'édition donnée par Charles Estienne en 1535 (en latin), en 1536 (en français), et dans l'édition de Kerver de 1575, les dates de 1530, 1531, 1532 et 1533 figurent sur certaines planches de ces deux éditions, qui ne parurent que quinze ans plus tard. On doit présumer qu'elles faisaient partie de l'édition que Charles Estienne nous dit avoir mise sous presse alors et qu'il dut supprimer avant son achèvement. Cependant ces planches, que j'ai comparées à celles de Vésale, n'en sont point la contrefaçon. Ce ne serait donc pas seulement l'interdiction de toute contrefaçon, mais même de toute publication analogue à l'ouvrage de Vésale que l'ambassadeur de Venise aurait obtenue, et c'est ce que constate le passage qui se trouve ajouté dans l'édition d'août 1555 publiée par Vésale chez Oporin.

(1) Oporin a répondu à l'attente de Vésale, et l'on ne pourrait guère faire mieux de nos jours.

En 1476, Bernard Richel, et en 1498, Bergman van Olpe, imprimèrent deux ouvrages ornés de gravures sur bois : Richel, les *Histoires de la Bible* ; Bergman de Olpe, la première des éditions de la *Stultifera navis* de Brandt, format in-4°, qui ait paru sous ce titre. Parmi les planches qui portent la date de 1494, et qui sont du style archaïque, quelques-unes ont paru en 1506, à Bâle, dans une traduction allemande de cet ouvrage. Le dessin a de l'originalité, et la gravure en a conservé assez exactement l'esprit; elle est peu ombrée.

En 1549, Jacob Kündig publia un manuel du miniaturiste, *Farbbüch oder Illuminierbüch*, par Valentin Boltz, accompagné d'un grand nombre de gravures sur bois. L'encadrement en tête de la table des matières semble avoir été dessiné par Holbein.

En 1572, Henric-Petri a imprimé une édition de la *Stultifera navis* de Brandt, petit in-8, avec des gravures d'un bon style et bien exécutées.

Les 135 portraits in-4, imprimés par Pierre Perna en 1577, sont de véritables chefs-d'œuvre de dessin et même de gravure; malheureusement, ils sont fort mal imprimés. Theobald Muller, de Magdebourg, qui paraît les avoir exécutés d'après les originaux du Museum Jovianum, dit que la typographie réalise maintenant ce qu'Atticus avait tenté de faire en reproduisant dans ses livres les portraits des grands hommes (1).

Suisse et bords du Rhin.

A ZURICH, un très-bel ouvrage fut imprimé par Chr. Froschover. C'est la célèbre Histoire des

(1) Musæi Joviani imagines artifice manu ad vivum expressæ nec minore industria *Theobaldi Mulleri marpurgensis musis illustratæ*, pet. in-fol., Bâle, ex officina Petri Pernæ, 1577.

animaux de Conrad Gesner, 1551-8. Les planches, très-bien gravées sur bois et signées Fo, représentent parfaitement les figures d'animaux. En tête est un beau portrait de l'auteur qui est aussi très-bien gravé.

Dans une toute petite ville des bords du Rhin, nommée SIEMEREN, un imprimeur, Jérôme Rodler, a publié deux ouvrages très-remarquables ornés de nombreuses et très-belles gravures : l'un, le *Turnierbuch*, petit in-folio de 804 pages, qui parut en 1530, est orné de nombreuses compositions dont plusieurs occupent des pages entières; l'autre est un livre dans le genre de celui d'Albert Dürer sur la perspective et intitulé : *Eyn schoen nutzlich buchlin und underweisung der Kunst des Messens*, etc., petit in-folio imprimé en noir et en rouge, et orné de belles gravures qui occupent en général toute la page et sont d'un beau style allemand. Aucune marque n'en indique le graveur.

Parmi les graveurs en bois nés en Suisse, nous nous bornerons à citer les noms suivants :

JOBST AMMAN, né à Zurich en 1539, mort à Nuremberg en 1591.

Le grand nombre des compositions qu'il a exécutées pour les Feyrabend de Francfort ne permet pas de supposer qu'il ait pu graver même une faible partie des planches qui portent son nom.

TOBIAS STIMMER, né à Schaffouse en 1534, mort vers 1590.

Reusneri Icones, Argentorati, Jobin, 1587, in-8°.

Neue künstliche Figuren biblischer Historien, Bâle, in-4°, 1576, avec encadrement, chez Thomas Gwarin, gravures d'une exécution très-remarquable. Le dessin est d'un grand style.

On a aussi de lui plusieurs planches isolées. Rubens faisait grand cas des gravures de Tobias Stimmer, ainsi que nous l'avons dit à l'article Holbein, col. 53.

CHRISTOPHAL-HENRI STIMMER, né à Schaffouse (frère du précédent).

Quelques planches.

WOERSMAN (ANTON VON WORMS), né à Worms en 1515, mort à Cologne en 1558.

Une *Passion*, d'après Dürer et quelques planches.

CHRISTOPHE MAURER, né à Zurich en 1558, mort en 1614.

Quelques planches.

Genève.

Les impressions que les De Tournes exécutaient avec tant de perfection à Lyon perdent tout leur mérite à Genève, lorsque, à l'exemple de Henri Estienne, et pour se mettre à l'abri des persécutions religieuses, ils durent venir chercher un refuge dans cette ville. L'encre, le papier, sont d'une qualité très-inférieure. L'impression devient lourde, pâteuse et inintelligente. Je me dispenserai donc de mentionner ces éditions ; cependant un livre, remarquable par la belle exécution des portraits, a été imprimé à Genève par Jean de Laon en 1581, in-4°. Ce sont les *Vrais Pourtraits des hommes illustres en piété et doctrine, plus 44 emblèmes chrestiens, traduits du latin de Théodore de Bèze.* Il n'y a point de marque de graveur ni aux portraits, ni aux emblèmes.

Strasbourg.

Strasbourg s'est distingué par un grand nombre d'ouvrages enrichis de gravures sur bois. Dès 1478, Henri Knoblotzer imprima en allemand le *Belial* (1), dont les gravures sont imitées de celles du même ouvrage imprimé à Augsbourg par Baemler.

Jean Reinhard, surnommé GRUNINGER, publia, en 1496, un Térence, format in-folio, où la représentation des scènes est figurée par des gravures en bois. Ce Térence ainsi *illustré* eut un grand succès ; on en connait au moins quatre éditions imprimées par Grüninger, qui donna en 1499 un Horace in-4°, accompagné d'un grand nombre de gravures, dont Dibdin a reproduit quelques-unes comme types de cette époque. Dans l'édition de Virgile in-folio que Grüninger publia en 1502, l'antiquité n'est pas moins bizarrement travestie que dans son édition d'Horace (2).

J'ai compté dans ce beau Virgile in-folio, qui ne contient pas moins de 892 pages, une quarantaine de planches occupant les deux tiers de la page in-folio, et cent soixante et onze de grandeur in-4°. Parmi ce nombre si considérable de planches, je n'en ai remarqué qu'une seule qui fût répétée. Si elles ne sont pas d'un style aussi

(1) En voici le titre : « Processus judiciaris Bel intitulatus de latino in vulgare *quem æreis figuris* Henricus Knoblotzer in Cæsare urbe Argentine feliciter atque dignissime perfecit. » La date 1478 se trouve sur le colophon.

(2) Josse Bade a donné à Lyon, en 1529, une semblable édition de Virgile in-folio, accompagnée de commentaires encore plus vastes que ceux de l'édition de Grüninger, et qui est ornée de la presque totalité des figures dont le jurisconsulte Sebastien Brandt avait enrichi l'édition de Strasbourg ; mais Josse Bade ne crut pas devoir s'abstenir d'y joindre les *Priapeia* que Brandt avait fait supprimer dans l'édition de Grüninger. Ce ne fut toutefois que lorsqu'une partie des Priapeia était déjà imprimée que Brandt s'aperçut de leur inconvenance et qu'il en supprima la suite, en sorte que sa recommandation aux adolescents *probæ indolis* devient inutile, n'ayant pas surtout retranché de son édition la représentation de la figure du dieu des jardins, accompagnée de son âne, devant lesquels on voit un groupe de femmes, dont plusieurs rappellent la *Vergognosa* du Campo santo de Pise.

grandiose que celles du *Theurdannck*, auquel on peut comparer ce volume pour le luxe des gravures, elles en ont toute la naïveté et sont gravées avec soin. Mais la monotonie du style, des poses et des costumes finit par fatiguer. C'est un ouvrage peu connu, peu cité, et qui n'en est pas moins un des monuments typographiques les plus remarquables. En tête de l'ouvrage, dans une pièce de vers, Brandt, dit *Titio*, s'exprime ainsi :

..... Ut has nostras quas pinximus ecce tabellas
Virgilio, charas tu quoque habere velis.
Has tibi nemo antehac tam plane ostenderat usquam,
Nemo tibi voluit pingere Virgilium.
Nunc memorare potes monochromata cuncta Maronis
Quam leviter, pictis, lector amice, locis.
Perlege; deinde vale : jubet hoc tibi nomine Brantus
Dicere et ipse suo cum Titione vale.

Certes les costumes y sont singulièrement figurés, mais ils sont curieux pour l'histoire de l'art, et font voir de quelle manière grotesque on comprenait l'antiquité au XV[e] siècle : Énée est déguisé en margrave, Achate en écuyer du XV[e] siècle, Tityre et Mélibée sont des bergers auvergnats du moyen âge, et Virgile est splendidement vêtu, tel qu'on se figure Pétrarque montant au Capitole pour y être couronné. Si Jupiter et Vénus y apparaissent dans un costume très-peu vêtu, il n'en est pas moins des plus bizarres; si l'on y voit figurer des arquebuses, du moins on n'y voit pas encore de canons. Ces anachronismes ne doivent pas nous étonner, puisque sous Louis XIV les héros grecs et romains et toute l'antiquité n'étaient pas représentés moins ridiculement sur le théâtre, avec les costumes de la cour du XVII[e] siècle; ces personnages affublés de perruques poudrées n'avaient même pas autant de naïveté.

Les gravures du *Boetius*, qui parut le 8 septembre 1501, in-fol°, offrent de l'intérêt pour les costumes du temps qui y sont fidèlement reproduits.

Grüninger a encore publié d'autres ouvrages ornés de gravures sur bois. L'un est intitulé *Logica memorativa*, jeu de cartes inventé par Thomas Murner (in-8°, 1509), professeur de l'université de Cracovie, pour servir à l'enseignement de la logique. L'auteur de cette bizarre fantaisie pédantesque faillit être brûlé comme sorcier. La première édition parut à Cracovie en 1507; c'est le plus ancien exemple connu de l'application du jeu de cartes à l'instruction élémentaire. L'autre ouvrage contient des poésies en l'honneur de l'empereur Maximilien, suivies d'une tragédie où l'on voit le roi des Turcs et le sultan de Babylone, habillés de costumes fantastiques (1).

L'année précédente, Grüninger avait publié, avec des gravures, la *Stultifera Navis* de Sébastien Brandt, datée de 1498. Un autre ouvrage, intitulé *Quadrivium ecclesiæ* (1504), contient aussi des gravures sur bois.

La *Passion en forme de procès* (*Das ist der Passion*, etc.), petit in-f°, imprimée aussi par Grüninger en 1508, est d'un style moins maniéré, et les gravures d'Urse Graff qu'on y voit ont un plus grand caractère que celles d'un ouvrage contenant les portraits d'empereurs (*Imperatorum et Cæsarum vitæ cum imaginibus*), imprimés à Strasbourg, par Wolfgangus Cephalæus, en 1534, in-4°.

Grüninger a publié aussi en allemand deux romans de chevalerie (quelque peu historiques) intitulés, l'un : *le Roman de Hugues Schapelar* (Hugues Capet), *fils d'un boucher, devenu roi de France ;* l'autre : le *Roman d'une princesse de France*, demandée en mariage, et qui, après bien des malheurs, devient, par grâce divine et force d'armes, une reine d'Angleterre.

Ces ouvrages, petit in-fol. à deux colonnes, sont ornés d'un grand nombre de gravures d'un style pareil aux autres. Mais la plupart des sujets se composent de deux pièces, chacune de la largeur de la colonne, ce qui fait supposer une édition antérieure de format in-8° à une seule colonne. Tous deux sont datés de 1500 (1).

L'édition en allemand de l'*Hortulus animæ* imprimée par Grüninger en 1503, in-8°, contient 87 belles gravures sur bois de Hans Sprinklée et de Erh. Schœn. Prosper Marchand, dans son *Dictionnaire historique*, reproche à ce livre de contenir des figures très-impertinentes: « Celle que l'on voit à la page 119, dit-il, est « remarquable par son indécence et sa sin« gularité. Sainte Ursule et quelques-unes des « onze mille vierges sont exposées toutes nues « aux regards lascifs d'un cavalier. »

D'autres imprimeurs ont publié à Strasbourg un grand nombre d'ouvrages à gravures sur bois qui sont très-remarquables. Tels sont ceux que JEAN SCOTT a publiés; ceux de RIHEL et BERNARD JOBIN ne le sont pas moins, particulièrement le recueil de beaux portraits intitulé :

(1) *Lochi Philomusi Panegirici ad regem. Tragedia de Thurcis et Soldano, etc.*, in-4°, 1497.

(1) Le titre en allemand du premier est : « Ein lieplichs lesen vnd ein warhafftige History wie einer (d' da hiesz Hug Schapler vnd wz metzgers geschlecht) ein gewalltiger küng zü Franckich ward durch sein grose ritterliche mãnheit. vnd als die geschrifft sagt so ist er d' nest gewissen nach Carolus magnus sun künig Ludwige.» 1540, titre et table (2 ff. non chiffr.), 54 ff. chiff., 41 lig. à la page.
Il est écrit en prose.
Le titre du second est : « Von eines Küniges Tochter võ Fräckrich ein Hübsches lesen wie d' Künig sie selb zü d' Ee wolt hon, des sie doch got vor im behüt vñ darüb sie vil trübsal vñ not erlidt. zü letst ein Küngin in Engellant ward. » 1540, 72 ff., signat. A-M, 41 lig. à la page.
Il est écrit en vers.
Ces deux ouvrages sont très-rares. J'ai pu les réunir dans ma bibliothèque, ainsi que tous ceux qui précèdent et qui ont été imprimés à Strasbourg.

Icones sive Imagines illustrium virorum, recensente Nicolao Reusnero, in-8, 1587, d'après les dessins de Tobias Stimmer, qui les a peut-être gravés et qui sont imprimés par Jobin. Heinecke cite aussi deux camaïeux, *la Loi ancienne* et *la Loi nouvelle*, dessinés par Tobias Stimmer d'après les figures de la cathédrale de Strasbourg, et imprimés par Jobin, qui fut lui-même aussi un graveur sur bois, puisqu'il a signé en qualité de *formschneider* un placard représentant une audience tenue à Strasbourg par Maximilien, en 1570; mais l'exécution en est très-médiocre. Dès 1518 une traduction allemande de l'ouvrage de Séb. Brandt intitulé : *De origine et conservatione bonorum Regum et laude civitatis Hierosolymæ,* était imprimée par Jean Knoblouch, qui avait imprimé en 1508 *Das Leben Iesu Christi*, in-f°, orné de 46 très-belles gravures, dont 6 sont signées de Urse Graff. Mais, dès 1515, René Beck imprimait en camaïeu (1), ouvrant la voie à ce genre d'impression reproduit de nos jours et perfectionné par M. Silbermann.

Balthasar Beck a imprimé, en 1546, un livre de divination fort à la mode à cette époque (2) : *Loosbuch zu ehren der Romischen, Ungarischen unnd Bohemischen Künigin;* petit in-8. Il est orné d'un grand nombre de gravures d'un bon style. Ce livre, écrit en vers par Paul Pambst, professeur de *prémonstration*, est dédié à une princesse qui en reçoit l'hommage.

HANS-ULRICH VÆCHTLEIN, dit Pilgrim, ou le *Pèlerin*.

Il vivait au commencement du XVIe siècle, et il est plus connu sous le nom de Maître aux bourdons croisés (qui, sur sa marque, figurent plutôt deux burins de graveur et sont accompagnés des lettres Io. V). On lui attribue l'invention des camaïeux; mais on ignore la date et le lieu de sa naissance. M. Lœdel croit que ses camaïeux furent exécutés à Strasbourg de 1520 à 1530. Le dessin participe du style allemand, mais plus adouci, sans rien de maniéré, ce qui forme un contraste avec les gravures des ouvrages imprimés par Grüninger.

On a de lui onze camaïeux. Le dessin est d'un beau style et l'exécution très-remarquable; aussi les épreuves de ces camaïeux sont-elles toutes rares et fort chères.

(1) *Alexandri Magni Regis Macedonum vita per Gualterum Episcopum insulanum scripta* Le titre est entouré d'un cadre en camaïeu d'un bel effet, représentant des oiseaux et au bas des quadrupèdes. C'est peut-être le cadre en camaïeu le plus ancien que l'on connaisse.

(2) De ce genre sont : *le Livre des Sorts*, imprimé par Marcolini da Forli en 1540; *le Passetemps de la Fortune*, par Laurens l'Esprit, Paris. Guillaume Lenoir, 1559, et plusieurs autres, ornés tous de belles gravures sur bois.

École italienne.

Excepté à Venise, la gravure en bois n'eut pas en Italie un aussi grand développement qu'en Allemagne et même qu'en France; la gravure en creux sur cuivre, imprimée en taille-douce, lui fut généralement préférée, et c'est par ce procédé que Marc-Antoine Raimondi reproduisit les gravures sur bois d'Albert Dürer (voy. plus haut, col. 27); mais, par d'ingénieux procédés déjà employés en Allemagne, les graveurs sur bois italiens s'efforcèrent d'obtenir de nouveaux effets qui donnèrent à leurs gravures sur bois l'aspect de dessins ou lavis à plusieurs teintes. Ce genre d'aquarelles exécutées typographiquement, négligé complétement en France, eut en Italie encore plus de succès qu'en Allemagne. C'est donc à l'article Camaïeux que figureront la plupart des graveurs italiens.

Le plus ancien livre imprimé à Rome avec des gravures sur bois, par les soins de l'imprimeur allemand Ulrich Han (*Gallus*), est l'ouvrage du cardinal Turrecremata, *Meditationes*, etc., *posite et depicte de ipsius mandato in ecclesie ambitu sancte Marie de Minerva, Rome*, 1467. On ne connaît, dit M. Brunet, que trois exemplaires de cette édition extrêmement rare. Mais les 33 planches dont elle est ornée sont reproduites dans les éditions que Ulrich Gallus en a données, le 27 octobre 1473 et le 19 décembre 1478. Le dessin de ces gravures se ressent encore du style des planches xylographiques de la *Bible des pauvres* et de l'*Ars moriendi*, mais elles sont d'une plus grande dimension et plus correctement dessinées.

Une édition de ce même ouvrage, qui offre encore plus d'intérêt sous le rapport de la gravure en relief, est celle qui est sortie des presses de Numeister, à qui nous devons la première édition du Dante, imprimée à Foligno, en 1472, en caractères ronds, mais dont le tirage est fort imparfait. C'est en 1479 que Numeister imprima en caractères gothiques une édition des *Meditationes* du cardinal Turrecremata, ornée aussi de 33 gravures. La beauté de cette impression ne permet pas de supposer qu'elle soit sortie des presses de Foligno; le caractère gothique, dit *de forme*, qui a servi à cette impression si remarquable, ressemble à celui de la Bible gothique de 42 lignes, mais il est plus maigre. L'indication semblable à celle des éditions de *Turrecremata*, annoncées par Ulric Gallus comme étant imprimées à Rome « posite et depicte *de ipsius mandato in ecclesie ambitu sancte Marie de Minerva, Rome* » pourrait faire croire que ce beau livre a été aussi imprimé à Rome dans l'enceinte de Sainte-Marie de la Minerve; mais, quoiqu'on ne puisse douter que la première édition l'ait été à Rome

par Ulric Gallus, je crois que ces mots s'appliquent seulement au manuscrit *original* que le cardinal aurait déposé dans l'enceinte de l'église de Sainte-Marie de la Minerve, à Rome, après l'avoir fait décorer de miniatures *depicte et posite de illius mandato*. La belle édition de Numeister me paraît donc avoir été reproduite en Allemagne par cet imprimeur nomade, qui y serait revenu neuf ans après l'impression de son édition du Dante. On sait combien les imprimeurs et leurs imprimeries se transportaient alors facilement d'un lieu à un autre. Les gravures sont la reproduction de celles des éditions de Ulric Gallus, quant au dessin, mais l'exécution en diffère entièrement. On croirait voir des nielles, à tel point que, quoique imprimées en relief, elles semblent être le produit d'une gravure creusée en cuivre, qui aurait servi de matrice pour obtenir un relief, dont les traits auraient été égalisés au moyen d'un *planage*, puis légèrement retouchés. L'inégalité des traits formant les fonds semble confirmer cette opinion (1).

En Italie comme en Allemagne, en Suisse et en France, les premières gravures furent simplement au trait, ainsi qu'on en peut voir un exemple dans l'Esope imprimé à Vérône en 1481 et réimprimé à Venise en 1490, et dans la traduction d'Ovide, de Bonsignore, imprimée à Venise par les frères Lignano en 1497. Cette même année paraissaient à Ferrare deux ouvrages encore mieux exécutés, imprimés par Laurent de Rubeis (Laurent Le Rouge), l'un, *Epistole de San Hieronimo vulgare;* l'autre, *De claris et scelestis mulieribus, opus prope divinum novissime congestum. Opera et impensa magistri Laurentii de Rubeis de Valentia.* Au verso du titre on voit dans un riche encadrement l'auteur, Fra Jacopo de Bergame, qui présente son livre à Béatrix d'Aragon, femme du célèbre bibliophile le roi de Hongrie, Matthias Corvin. Les gravures ressemblent, quant au style du dessin et à l'exécution sur bois, à celles du Songe de Polyphile (l'*Hypnerotomachia*).

C'est dans ce bel ouvrage, l'*Hypnerotomachia,* imprimé deux ans plus tard à Venise, chez Alde (en 1499), que l'art du dessin apparaît véritablement pour la première fois. Le style est celui de l'école de Benedetto Mantegna, et on lui a même attribué le dessin de ces compositions. La lettre B, que l'on remarque deux fois (2) parmi les 192 gravures de cet ouvrage, indique peut-être le prénom de ce maître, ou celui de Jean Bellini auquel on les attribue également; mais ces suppositions sont bien vagues.

A Parme, une édition in-folio des *Métamorphoses d'Ovide*, par François Mazzalis, en 1505, contient des gravures sur bois remarquables.

L'*Aureum Opus* de Jean-Louis Vivaldi, imprimé à Saluces en 1503, et son *Opus regale*, imprimé également à Saluces en janvier 1507, par les frères Guillaume de Signerre de Rouen, *Salutiis, per Guillermum et Guillermum de Signerre fratres Rothomagenses* (1), offrent aussi de grandes planches d'une très-belle exécution dans le genre de la gravure sobre; particulièrement la grande composition de saint Jérôme en pénitence en tête de l'*Aureum Opus*, grand in-4°.

Les ornements qui encadrent cette planche et en font partie sont tellement conformes, quant au style, aux belles *arabesques* de Zuan Andrea, qu'on doit les croire dessinés par lui, ainsi que le saint Jérôme, où chaque trait de plume semble avoir été fidèlement suivi par le graveur.

La gravure au simple trait, *léger* pour indiquer les parties frappées par la lumière, et plus *accentué* pour indiquer celles qui doivent être dans l'ombre, prévalut en Italie, tandis qu'en Allemagne la gravure en bois eut recours à des procédés se rapprochant davantage, quant aux effets, du travail du burin en taille-douce.

Avant même l'introduction de l'imprimerie à Venise, des ateliers de gravure sur bois y exécutaient des images et des cartes à jouer. Le goût des arts, si généralement répandu dans cette ville, et la facilité qu'avaient les imprimeurs d'y trouver des dessinateurs pour décorer les livres qu'ils voulaient enrichir de gravures sur bois, nous expliquent le grand nombre de travaux en ce genre que nous y voyons exécutés.

En 1514, Giovanni (ou Zuan) de Brescia (*depentor*), demande protection au sénat de Venise contre les contrefacteurs d'un des dessins qu'il a faits d'une histoire de Trajan et qu'il faisait graver sur bois : *Habi fatto un disegno e quello fatto intagliar in legno a suo nome* (2).

C'est dans un petit ouvrage publié à Venise, en 1537, chez Jean Ostave (*sic*) et Pierre Valgrisi, que la gravure sur bois me paraît offrir les progrès les plus remarquables. L'exécution des 84 pages ornées de 80 gravures sur bois en est très-fine, et l'impression très-satisfaisante.

(1) Je ne vois aucune impression à Rome qui offre un pareil genre de gravure.

(2) On remarque à deux endroits la lettre B; la troisième gravure est marquée d'un C.

(1) La France contribua presque autant que l'Allemagne à l'introduction et à la propagation de l'imprimerie en Italie. Elle peut citer le célèbre Nicolas Jenson, à Venise en 1470; Etienne Corall de Lyon, à Parme en 1473; Pierre Maufer le Normand, à Padoue en 1474, puis à Vérone et ensuite à Venise; Laurent de Rouges ou Le Rouge, de Valence, à Ferrare en 1497, Guillaume Signerre et son frère de Rouen, à Milan en 1503, et plusieurs autres. Voy. le *Cabinet de l'amateur*, nos d'octobre-novembre 1861.

(1) Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*. Doc. LXXXI, cité par Renouvier.

MARC-ANTOINE RAIMONDI, né à Bologne vers 1488, mort en 1546.

Quelques planches ont été gravées par lui sur bois avec un vrai talent; elles sont extrêmement rares, entre autres celle qui est en tête d'un livre in-f° intitulé *Epistole : Evangelii volgari hystoriade, etc.*, in-f°, Venetia per Zuane Antonio e fradeli da Sabio, 1512, dont j'ai admiré la belle exécution dans l'exemplaire qui appartient à M. Piot.

BENEDETTO MONTAGNA, né à Vérone.

On lui attribue les gravures de l'*Hypnerotomachia*, imprimée par Alde en 1499.

MARIE DE MÉDICIS, née à Florence en 1573; morte à Cologne en 1642.

Une figure de jeune fille de Florence, gravée sur bois, montre le goût de cette princesse pour les arts. Elle avait alors quatorze ans, puisque l'exemplaire que je possède porte la date de MCLXXXVII. Sur l'exemplaire de notre Bibliothèque impériale on lit cette note : « La planche « de cette estampe a été gravée par la feue reyne « Marie de Médicis, qui la donna à M. Champagne « dans le temps qu'il la peignoit, lequel Cham- « pagne a écrit derrière la planche ce qui suit :

« Ce vendredi 22 de feburier 1629. La reyne « mere Marie de Medicis m'a trouvé digne de « ce rare present fait de sa propre main. CHAM- « PAGNE. » (1).

GARFAGNINO (GIUSEPPE PORTA, appelé aussi SALVIATI), né à Garfagnana en 1525; mort à Venise en 1575.

Il a exécuté sur bois quelques compositions pour Marcolini da Forli. Les *Fiori della Zucca* en contiennent plusieurs.

CÉSAR VECELLIO, né à Piève de Cadore en 1550, mort à Venise en 1606 (2).

Habiti antichi e moderni, un gros volume in-8° orné de 420 figures sur bois gravées par son ami l'Allemand Christophe Guerra de Nuremberg (1).

Excepté quelques planches dont la gravure laisse à désirer, cet ouvrage aurait un tout autre caractère s'il avait été mieux imprimé; aussi avons-nous cru devoir en donner une représentation fidèle, afin que l'impression, moins défectueuse, permit de mieux juger du mérite de ces compositions.

A Venise, MARCOLINI da Forli, VALVASSORE et MELCHIOR SESSA, et GIOLITO de' Ferrari (2) ont amélioré le tirage des gravures sur bois. On peut citer aussi, parmi les imprimeurs qui ont orné leurs livres de gravures artistement exécutées, FELICI VALGRISI et NICOLO BEVILAQUA. Celui-ci a publié en 1574 *Le Figure del Vecchio Testamento*, qui sont aussi remarquables par le dessin que par la belle exécution. En 1599, ALESSANDRO DE' VECCHI a ajouté au choix de cent nouvelles fait par François Sansovino, in-4, des compositions d'un bon style. En 1591, GIROLAMO PORRO a gravé les planches des *Funcrali degli Antichi* de Th. Porcacci.

DES CAMAÏEUX.

Dès l'origine de l'imprimerie, PIERRE SCHOEFFER avait imité, au moyen d'impressions à deux couleurs, l'enluminure des initiales des manuscrits; mais son procédé mécanique, qui consistait à emboîter dans une planche gravée, dont la surface était enduite de couleur, une autre gravure découpée, qu'on y insérait après l'avoir enduite d'une autre couleur, afin de pouvoir imprimer le tout d'un seul coup, différait entièrement du procédé appliqué aux camaïeux, vers 1509, par les artistes tailleurs sur bois et inventé par eux pour *nuancer* les teintes et imiter les dessins coloriés, gouaches ou aquarelles, ou seulement lavés au bistre (3).

(1) Voy. Papillon, t. I, p. 260. Robert-Dumesnil (*Le peintre-graveur français*, t. V, p. 66), ayant lu, probablement par erreur, 1582 au lieu de 1587, erreur que je ne saurais expliquer, dit que, Marie de Médicis n'ayant alors que *neuf* ans, il était peu présumable que cette gravure fût de la main de cette princesse, et conjecture qu'elle n'en aurait fait que le dessin, opinion que partage M. Renouvier (*Des Types, etc.*, ch. XXXIII, 6, p. 70). Chatto (*Treatise on wood engraving*, 1861, p. 461) élève aussi quelques doutes au sujet de cette gravure. Mais je ne vois rien qui puisse contredire l'affirmation de Ph. de Champagne, le goût des arts étant inhérent à Florence ainsi qu'à la famille des Médicis.

(2) Si l'on en croit une préface en tête de l'édition de 1664, Titien, dont Vecellio Cesare était le neveu, serait l'auteur des dessins; mais alors Vecellio n'aurait d'autre mérite que d'avoir réduit et tracé ces dessins sur le bois. Il est toutefois présumable qu'il aura profité des dessins et des études de son oncle pour composer ce recueil de costumes, où l'on semble en effet reconnaître le grand style du Titien. Malheureusement, la gravure sur bois est médiocre et l'impression très-négligée.

(1) *Mio amico et excellentissimo intagliatore di legno*, dit Cesare Vecellio, pages 155 et 200, où il déplore sa mort qui le prive de son aide. Papillon cite de ce même artiste, qu'il nomme Christoph^s Chriegr All^s, une très-grande estampe représentant la bataille navale de Lépante, imprimée, dit-il, à Venise en 1572, chez Cesare Vecelli in Frezzaria, parent du Titien. Il en vante l'exécution : « On voit, « dit-il, plus de 300 vaisseaux et galères.» Il en attribue le dessin à Cesare Vecelli. Mais il ne dit rien de l'important ouvrage des *Habiti antichi e moderni*. (Papill., t. I, p. 248.)

(1) Son plus bel ouvrage est intitulé *Le Sorti di Francisco Marcolini da Forli, Giardino de' Pensieri*, in-f°, 1540. Le frontispice, signé Jos. Porta Garfagnino, est un des chefs-d'œuvre de la gravure sur bois; la composition est du plus beau style.

(3) Dans mon *Rapport sur l'Exposition universelle de Londres*, j'ai constaté pour la première fois la découverte de ce système d'emboîtage inventé par Pierre Schœffer: elle me fut suggérée par l'examen que je fis alors, à Londres, du Psautier de 1457. En voyant dans cet exemplaire se reproduire avec la même exactitude l'accord des pièces qui composent

La gravure sur bois, de même que la gravure en taille-douce, ne peut donner du relief aux objets qu'elle veut reproduire que d'une manière *monochrome*, au moyen de traits ou hachures plus ou moins larges ou serrées, afin d'imiter ainsi l'effet d'un dessin *à la plume*, tandis que le peintre, à l'aide de son pinceau et au moyen de teintes plates plus ou moins adoucies qui ménagent la transition des ombres à la lumière, peut recouvrir ces traits ou hachures par un lavis ou teinte soit en bistre, soit en autre couleur, et dès lors le dessin primitif cesse d'être monochrome. Plus on emploie de couleurs ou teintes diverses, plus l'illusion devient complète. C'est un effet semblable que les artistes graveurs sur bois cherchèrent à obtenir, à l'aide de planches plus ou moins nombreuses, découpées de manière à ménager les clairs et les dégradations de tons. Ces planches, superposées successivement, déposent à chaque impression sur le papier une teinte différente, dont les effets combinés imitent les nuances que l'artiste obtient par son pinceau à l'aide des couleurs.

C'est à ce procédé qu'on a donné le nom de *camaïeu* ou *clair-obscur*. Quoique simple en lui-même, il exige du soin et un certain art dans la disposition des planches, même lorsqu'il se borne à deux planches, l'une en noir, l'autre en bistre, la première apportant le trait et les ombres noires, l'autre formant les plans secondaires, au moyen d'une teinte plate bistrée; d'où il résulte que le papier blanc, se dégageant graduellement des ombres de la planche en noir et de la teinte bistrée, forme autant de points lumineux qui ressortent en pleine lumière et semblent des blancs ajoutés au pinceau pour donner plus de relief.

Lorsque le *camaïeu* est à plusieurs couleurs, la même justesse rigoureuse doit être observée dans le raccord de chaque planche apportant une couleur différente, ce qui augmente la difficulté de l'impression.

Par ce procédé ingénieux, des effets très-satisfaisants ont été produits, à tel point que, dans l'origine, plusieurs de ces impressions purent être vendues comme des dessins originaux des maîtres (1).

Les graveurs sur bois, allemands et hollandais, que nous avons précédemment mentionnés (col. 42), Albert Dürer, Baldung, Bloemaert, Burgmair, Cranach, Goltzius, Jegher, Pilgrim, etc., ont exécuté plusieurs camaïeux remarquables, mais imprimés au moyen de deux planches seulement, et presque toujours ce fut la couleur bistre qui fut appliquée de préférence sur la première impression en noir. Ce ton bistre, plus orangé chez Lucas Cranach, est toujours verdâtre chez Pilgrim; dans les exemplaires du beau portrait de Valburner, par Albert Dürer, les uns ont une teinte verdâtre, les autres une teinte orange.

L'Italie revendique l'invention de ce procédé, mais l'Allemagne nous montre plusieurs planches de Lucas Cranach et de Baldung portant la date de 1509 (2), tandis que les plus anciens *camaïeux* exécutés par Ugo da Carpi ne remontent pas au delà de l'année 1518. Je crois donc que l'Italie doit se borner à revendiquer le mérite d'avoir produit en très-grande quantité de beaux camaïeux à trois ou quatre teintes différentes, ce qui est un véritable progrès, puisqu'en multipliant les planches, on obtenait des effets encore plus satisfaisants et qui imitaient mieux l'aquarelle.

Il est vrai qu'on voit, en 1516, Ugo da Carpi exposer au sénat de Venise qu'il a *découvert* un nouveau procédé pour obtenir des impressions en clair-obscur; mais il n'a pas dit en quoi consistait ce procédé, qui peut-être n'était qu'un simple perfectionnement de ce qui se pratiquait en Allemagne; d'ailleurs, le procédé du camaïeu pouvait être nouveau pour l'Italie quoique connu déjà en Allemagne (voir col. 35 et 36).

Plus tard, à ce procédé de camaïeux obtenus par une série successive de planches en bois, on substitua quelquefois l'emploi de la taille-douce

les parties diversement coloriées des lettres capitales, dont l'impression offrait la même régularité, quant aux contours du dessin, que dans l'exemplaire du Psautier de notre Bibliothèque impériale, j'ai reconnu l'impossibilité de pouvoir obtenir des *rentrées* aussi régulières au moyen de retirations *successives*. C'est donc seulement par le procédé d'*emboîtage*, et par conséquent d'une impression *simultanée*, qu'on a pu atteindre à une justesse et une régularité aussi parfaites; autrement le vélin très-épais dont on a fait usage et qu'il fallait imprimer encore très-humide, après avoir été fortement *trempé*, se serait inégalement distendu, ce qui, à la réimpression, aurait fait varier du plus au moins les rentrées de ces pièces.

Schœffer fit encore une fois usage de ce procédé dans le second ouvrage qu'il imprima, le *Durandi rationale* de 1459, mais seulement pour quelques exemplaires : car, sur les quatre exemplaires que possède notre Bibliothèque impériale de ce beau livre un seul offre cette particularité; aux trois autres, les capitales, laissées en blanc, sont peintes à la main. L'exemplaire que je possède a les capitales imprimées par ce procédé (retrouvé de nos jours par Congrève). Je possède aussi une feuille in-4° d'un ouvrage inconnu, imprimé sur vélin avec les caractères de Schœffer, où se trouve une lettre capitale imprimée par le même système d'emboîtage.

(1) Pour obtenir avec autant de précision qu'il est possible cette *rentrée* dans l'impression, il faut placer avec soin aux quatre angles de chaque planche gravée des pointes fines qui s'enfoncent dans le papier toujours au même endroit, et empêchent ainsi la feuille de varier, puisqu'à chaque impression on doit la repérer exactement dans les mêmes trous ou pointures. Ce procédé, décrit par Papillon, t. II, p. 155, a été remplacé avec avantage par de semblables pointures placées sur le *tympan* de la presse, et non sur les planches en bois.

(2) Le beau portrait en camaïeu de Baumgartner d'après le portrait peint par Burgmair est daté de 1512. Dienecker en est le graveur.

sur cuivre pour la première planche, celle du *trait*, c'est-à-dire que la planche indiquant le trait et les ombres fut gravée et imprimée par le procédé de la taille-douce, soit parce que cette gravure parut plus expéditive, soit parce qu'on obtenait ainsi plus de netteté et de finesse dans le trait. Mais, sur cette première impression, ce furent toujours les planches *en bois* qui apportèrent chacune leur teinte plate superposée à la première.

Bloemaert en Hollande, Kirkall et Jackson en Angleterre, et Nicolas Lesueur en France, employèrent de préférence ce procédé (1).

Dans ces derniers temps, l'impression en camaïeu a été très-perfectionnée en Angleterre et en France, et l'on exécuta des impressions imitant des aquarelles et même des tableaux au moyen de treize à dix-huit planches, apportant chacune une couleur différente, dont les nuances se multipliaient à l'infini par la combinaison des couleurs superposées avec art.

Tout récemment on voulut encore mieux rivaliser avec la peinture au moyen de nouveaux procédés qui permirent d'obtenir d'une même planche gravée en relief, puis polytypée au moyen de la *galvanoplastie*, ou du moulage en plâtre, en bitume ou autres substances, un grand nombre de planches identiques avec l'original. En découpant dans chacune d'elles les parties qui devaient être enduites par une seule et même couleur, il résulta de la réunion de ces planches imprimées successivement et mariant leurs teintes, des combinaisons qui rivalisèrent avec la palette du peintre; mais ces résultats, toujours plus ou moins *mécaniques*, et par leurs efforts même pour rivaliser avec les tableaux, n'obtinrent pas le succès qu'on en pouvait espérer. Le métier ne saurait jamais remplacer l'art.

La *lithochromie*, qui se rapproche beaucoup plus de la vérité, puisqu'elle reproduit le dessin lui-même, est parvenue, dans ces derniers temps, à atteindre une régularité dans le repère des planches qui permet d'obtenir plus facilement que par la typographie autant de nuances en tons colorés qu'on peut le désirer et que pourrait en produire le crayon ou le pinceau du peintre. Elle a été appliquée avec succès à la reproduction de ces belles miniatures qui ornent les anciens manuscrits, dont elle donne une idée assez satisfaisante à ceux qui ne peuvent consulter les originaux.

C'est encore au perfectionnement de la fabrication du papier que ces progrès sont dus, puisque autrefois on n'aurait pu imprimer à sec sur des feuilles de papier dont le grain et la rigidité devaient être amollis par un mouillage avant

(1) Voir la série nombreuse des beaux dessins du cabinet Crozat, qui furent ainsi reproduits.

d'être mises sous presse, en sorte que le degré variable de l'humidité du papier ainsi trempé d'eau distendait inégalement les feuilles, ce qui occasionnait une variation perpétuelle dans les points de repère, d'où résultaient de fâcheuses inexactitudes dans l'impression.

C'est pour n'avoir pu s'exempter de l'ancien usage de mouiller le papier avant de l'imprimer, attendu que le papier fabriqué en France en 1823 n'avait pas encore acquis les conditions nécessaires pour recevoir l'impression *à sec*, que M. Firmin Didot ne put obtenir le succès pratique que méritait la belle exécution de ses cartes géographiques gravées en relief sur cuivre. La difficulté d'obtenir des repères invariables, lorsque le degré d'humidité du papier allongeait ou raccourcissait chaque feuille, remise sept fois sous presse pour recevoir les sept couleurs indiquant chacune un système qui facilitait l'étude de la géographie, dut faire renoncer à cette ingénieuse application de la typographie polychrome à la géographie (1). Maintenant, par la lithographie, l'impression des cartes coloriées obtient des résultats satisfaisants.

Indépendamment des artistes allemands dont nous connaissons quelques gravures en camaïeu, tels que Albert Dürer, Burgmair, Hans Baldung, nous citerons les noms des artistes, la plupart italiens, les plus connus pour les camaïeux qu'ils ont exécutés.

UGO DA CARPI, né à Carpi; mort vers 1520.

Parmi le grand nombre de camaïeux qu'il a produits, il en est plusieurs qui sont attribués à Andrea Andreani, attendu que celui-ci, ayant fait l'acquisition de plusieurs planches d'Ugo da Carpi et autres graveurs de camaïeux, y mit sa marque, ce qui est un abus dont Andreani souffre lui-même, puisqu'on met quelquefois en question ce qui a été gravé par lui.

ANDREA ANDREANI, né à Mantoue en 1540; mort en 1623.

Un grand nombre de camaïeux, entre autres le *Triomphe de César*, dessiné par André Mantegna. Quelques-uns de ses camaïeux sont d'une dimension considérable, et formés de plusieurs planches: l'un d'eux, que j'ai vu à la Galerie de Florence, a 1 mètre 60 de large et 1 mètre 30 de haut. Je possède deux magnifiques clair-obscurs exécutés par Andreani, d'après les dessins que Beccafumi a tracés sur le *Pavimento* du dôme de Sienne; l'un, le *Sacrifice d'Abraham*, ayant 1 mètre 67 de large, se compose de trois planches; l'autre, *Moïse brûlant les tables de la loi*, a 1 mètre 28 de haut et 1 mètre 82 de large. Rien ne donne une plus haute idée du grand style de Beccafumi que ces composi-

(1) Séance de l'Académie des sciences, de l'Institut, du 14 août 1823.

tions dont le style réunit les qualités de Raphaël et de Michel-Ange. L'exécution de ces grandes planches fait honneur au talent d'Andreani.

JOANNES GALLUS (JEAN LE FRANC).

Plusieurs camaïeux portent son nom ou ses initiales comme graveur des dessins de Marco de Sienne, dont le style grandiose se rapproche de celui de Beccafumi.

ANTONIO FANTUZZI, né dans le Bolonais vers 1510, plus connu sous le nom de Antoine de Trente.

Il a exécuté un grand nombre de camaïeux d'après le Parmesan.

GIAMBATTISTA CORIOLANO, né à Bologne en 1589 et mort en 1649.

Plusieurs camaïeux, mais beaucoup moins nombreux que ceux dont on est redevable à son frère Bartholomeo Coriolano.

NICOLO BOLDRINI, né à Vicence en 1525.

Quelques planches en camaïeu, la plupart d'après Titien.

Mariette prétend qu'il a imprimé le trait de ces estampes sur des planches gravées en creux et tirées en taille-douce, et que, sur cette impression, des planches en bois apportant des teintes plates donnaient à ces camaïeux beaucoup de charme. Je possède plusieurs camaïeux de Boldrini, mais dont les impressions sont toutes exécutées avec des planches xylographiques.

GIUSEPPO SCOLARI VICENTINO.

Il fut aussi l'un de ces artistes en camaïeu nés à Vicence (1), mais l'exécution de ses camaïeux est inférieure aux belles planches de Boldrini.

BALTHAZAR PERUZZI, né aux environs de Volterre en 1481, mort en 1536.

On lui doit quelques camaïeux. L'un d'eux représente Apollon, Minerve et les Muses avec Hercule, chassant une femme chargée de trésors et figurant l'*Avarice*. Au bas, on lit : *Bal. Sen.*, et dans un coin *Perugo*.

NICOLO VICENTINI de Trente, de 1530 à 1540.

Un grand nombre de camaïeux d'après le Parmesan.

DOMENICO DELLE GRECCHE, vers 1549.

Dans la grande composition de la Submersion de Pharaon, en 12 pièces, d'après le Titien, qu'il a exécutée en camaïeu, une des planches porte son nom. Parmi d'autres planches en camaïeu qu'on a lui, l'une d'elles est datée de 1549.

ZANETTI (le comte ANTOINE-MARIE), né en 1680, à Venise, où il mourut en 1766.

Il voulut faire revivre dans sa patrie le genre de camaïeux de Ugo da Carpi, et il en exécuta une collection très-remarquable. Ses premiers camaïeux datent de 1722. Ce sont surtout les compositions du Parmesan qu'il a reproduites dans son recueil, en 2 volumes in-fol., composé de 101 pièces dont 71 sont entièrement gravées sur plusieurs planches de bois, et les autres à l'eau-forte ou au burin. Ce précieux recueil a été tiré à 30 exemplaires seulement, et les planches furent immédiatement brisées.

J. JACKSON, de Londres.

Après être venu étudier la gravure sur bois à Paris, chez les Papillon, en 1726, il alla à Venise où, de 1738 à 1743, il exécuta en camaïeu une Descente de croix de Rembrandt et 27 autres camaïeux de grande dimension, d'après le Titien, le Bassan, Tintoret et Paul Véronèse. Ils donnent une idée très-satisfaisante de ces belles compositions.

KIRKALL, né à Londres vers 1698.

Il a exécuté au commencement du siècle précédent un grand nombre de camaïeux, en employant pour la première fois la gravure en taille-douce sur cuivre pour obtenir le trait, l'effet des ombres étant produit par l'impression de planches en bois superposées. En 1724 il exécuta par ce procédé 17 planches de marine d'après les dessins de Van den Velde.

UNGER (JEAN-GEORGES et son fils THÉOPHILE), de Berlin.

Au commencement de ce siècle, on doit à Jean-Georges, né en 1718 et mort en 1788, quelques camaïeux. Son fils J.-Jud.-Théophile, né en 1750 et mort en 1804, a exécuté en camaïeu la figure du Christ, d'après Lucas Cranach. C'est son chef-d'œuvre en ce genre et l'effet, produit par l'impression successive de dix planches, est très-remarquable.

École française.

La France ne vit dans la gravure sur bois qu'un utile auxiliaire à la typographie; et, tandis qu'en Allemagne Albert Dürer et Burgmair, et qu'en Italie Ugo da Carpi et Andreani multipliaient des sujets isolés, on ne connaît en France presque aucune planche de mérite exécutée sur bois qui reproduise, soit des tableaux ou dessins de grands maîtres, soit des compositions modernes. Ce fut donc à l'ornement des livres et aux besoins de la science que la gravure en bois fut presque exclusivement consacrée. Les beaux livres d'*Heures*, auxquels Jean Dupré, Pigouchet, Simon Vostre, Hardouyn, Eustace, Renault, Kerver, et surtout Geofroy Tory, attachèrent leur nom, et qui se répandirent à profusion dans tout le monde chrétien, firent voir ce qu'on pouvait attendre de la réunion

(1) Bassegio, *Intorno tre celebri intagliatori in legno vicentini*. Bassano, in-8o, 1844.

de ces deux arts. Chaque page fut encadrée de charmantes vignettes historiées; le texte fut accompagné de scènes figurées remarquables par un sentiment naïf et vrai qui constitue le style français de cette époque; enfin rien ne fut épargné par ces habiles imprimeurs pour que leurs œuvres, objets à la fois de luxe et d'agrément, pussent rivaliser avec les manuscrits, auxquels toutes les familles, même les moins fortunées, consacraient alors des sommes considérables.

Paris, qui, par son Université et par la Sorbonne, était le centre des lumières au moyen âge, occupait un grand nombre de scribes et de calligraphes, et ses miniaturistes, longtemps avant l'invention de l'imprimerie, exerçaient avec un grand succès *quel arte ch' alluminare è chiamata in Parisi*, art célébré par le Dante dès l'année 1312, époque où il était de retour de son voyage à Paris. Dans ce passage, si important pour l'histoire de l'art, Dante mentionne deux miniaturistes morts à cette époque : Oderigi, *l'honneur de Gubbio*, y fait l'éloge de Franco Bolognese, cet autre miniaturiste, *dont le pinceau colorie encore plus gracieusement les feuilles des livres*, et cet aveu, ajoute le Dante, ne coûte plus à faire au miniaturiste Oderigi, *maintenant que l'ambition d'exceller dans cet art, qui fut la passion de son cœur, est morte pour lui* (1). Ce témoignage du Dante prouve dans quelle estime était alors cet art en Italie aussi bien qu'en France, où il était plus généralement cultivé, et j'oserai dire sans désavantage. Déjà en 1309, Joinville comparait *la splendeur des miniatures, où l'or et l'azur brillaient dans les manuscrits, à l'éclat dont saint Louis illustrait son royaume* (2). Je possède quelques manuscrits de cette époque où le style de l'école byzantine s'est conservé tout en se modifiant. Les personnages, qui se détachent sur un fond d'or, offrent, avec un mélange de grâce et de naïveté, un caractère énergique et fier dans la pose, dans l'expression et dans l'ajustement des draperies.

Bientôt une originalité toute française donna aux miniatures de nos manuscrits un caractère particulier, qui, à travers la tradition byzantine, conserve quelque goût de l'antiquité, dont les traces ne furent jamais perdues à Paris. Le sentiment du *réalisme*, qui s'introduisit à dater du treizième siècle, mais sans l'exagération qu'on peut reprocher aux maîtres allemands, ajouta le charme de la naïveté aux compositions françaises. La sévérité et la dureté de style, en s'adoucissant successivement, furent remplacées par l'expression d'une civilisation moins rude.

(1) Dante, Purgat., XI, 27e terzetto. Le chant du Purgatoire fut composé de 1312 à 1314. L'Enfer était terminé quand le Dante vint à Paris.

(2) Voir ma Dissertation sur le *Credo de Joinville*, p. CLIX, en tête des *Mémoires de Joinville*, 2e édit.

La gravure sur bois imita, du mieux qu'elle put, cet art des miniaturistes, et ce fut le même goût d'ornementation qui présida à la décoration des livres imprimés, surtout des livres d'Heures et des Missels. De même qu'on avait vu l'imprimerie se substituer au travail des scribes, les graveurs sur bois remplacèrent bientôt les miniaturistes, très-nombreux à Paris, où ils exerçaient une profession lucrative et un art véritable, ce qui est attesté par le grand nombre de manuscrits conservés jusqu'à ces derniers temps dans presque toutes les familles (1). Mais si les miniaturistes italiens se sont plaints du tort causé à leur art par l'impression des ouvrages ornés de gravures sur bois et fort recherchés du public (2), combien ces plaintes devaient se multiplier en France, où, comparativement à l'Italie, le nombre des ouvrages à gravures était peut-être dans la proportion de cent à un! Ce fut donc pour se conformer aux habitudes et ne pas trop nuire aux intérêts de la classe si nombreuse des miniaturistes, que, par une sorte de transaction, les livres d'Heures furent d'abord imprimés presque tous sur *vélin*, afin que l'impression des gravures servît d'indication pour en gouacher les figures et les colorier au blanc d'œuf avec plus ou moins de luxe et d'habileté. Je possède même des exemplaires où les grandes gravures n'ont pas été imprimées, afin que la place réservée *en blanc* fût plus facilement recouverte de compositions que les miniaturistes pouvaient varier à leur fantaisie. Toutes les initiales furent aussi coloriées à la main; car on voulait que les livres d'Heures fussent le plus possible semblables aux manuscrits.

Verard et plusieurs autres imprimeurs employèrent également la gravure sur bois pour l'ornementation de leurs livres d'histoire et de chevalerie, mais sans rechercher dans les grandes planches qui décorent ces beaux ouvrages une finesse d'exécution inutile, puisqu'elles étaient destinées à être coloriées au moyen de gouaches recouvrant entièrement la gravure, qui est en général au simple trait. Dans les plus beaux exemplaires, très-souvent ces gravures n'ont servi en rien pour guider le peintre, puisqu'il les recouvrait par des compositions tout autres.

(1) En France les tableaux, dégradés presque tous par l'humidité, par l'action de l'air et par les retouches, nous donnent bien moins l'idée de leur état primitif que les miniatures, qui, en général, se sont parfaitement conservées dans les manuscrits, où elles étaient préservées du contact de l'air.

(2) Dès 1493, un miniaturiste de Sienne, Bernardino Michel Angelo Ciagnoni, se plaignait ainsi : *Del arte mia non si fa più niente ; l'arte mia è finita per l'amor dei libri che si fanno in forma che non si miniano più.* (Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*, t. I, p. 267.)

C'est ainsi que dans sa magnifique édition du *Josephus de la bataille judaique*, les trois grandes gravures du commencement sont remplacées par trois autres compositions; l'artiste y a même ajouté une autre grande et belle peinture représentant Charles VIII à cheval, tendant le bras pour recevoir des mains de Verard, qui est à genoux, cet ouvrage qu'il lui offre.

Paris et Lyon eurent de fréquents rapports avec Bâle, où l'art de la gravure sur bois et surtout l'art du dessin en ce genre, fut porté fort loin par le concours des trois Holbein, Ambroise, Hans (Jean) et Sigismond. Dès 1478 des planches d'un ouvrage imprimé à Bâle en 1476 reparaissaient à Lyon chez Martin Husz et montraient pour la première fois en France des gravures sur bois ornant des textes imprimés. Nous avons vu (col. 49) comment les planches des *Simulacres de la Mort*, après avoir été imprimées à Bâle, vinrent de Bâle à Lyon, puis retournèrent à Bâle; nous verrons des titres d'ouvrages, après avoir servi à des éditions faites à Bâle, dont ils portent la marque, venir orner des livres imprimés à Paris chez Jérôme de Marnef. Je crois même que plusieurs des gravures qui ornent les livres imprimés par les Wechel, à Paris, furent dessinées, sinon gravées, dans l'atelier des Holbein.

La ville de Lyon, dès l'introduction de l'imprimerie, rivalisa avec Paris pour l'ornementation d'un grand nombre d'ouvrages de chevalerie qu'elle voulut aussi décorer de gravures sur bois. Si l'art n'y offre rien de comparable en gentillesse et en finesse d'exécution à nos livres d'Heures, excepté dans ceux de Bononi de Bononis, la typographie lyonnaise peut s'enorgueillir à juste titre de la belle et large exécution des gravures du *Térence*, imprimé en 1493 par Jean Trechsel. Plus tard les gravures de Salomon Bernard donnèrent aux publications des de Tournes et des Roville un caractère tout particulier et éminemment français. Dans plusieurs villes de France, telles que Poitiers, Nancy, Troyes, la gravure sur bois s'introduisit presque en même temps que l'imprimerie.

DES LIVRES D'HEURES.

Il est facile de reconnaître que les représentations de scènes de la vie réelle à la fin du quinzième siècle, dont les manuscrits français de cette époque nous offrent tant de variétés, ont inspiré Simon Vostre et quelques-uns de ses habiles concurrents et imitateurs dans les compositions qui ornent leurs livres d'Heures. Les costumes, dans les diverses classes de la société, y sont fidèlement reproduits, aussi bien ceux des guerriers, des artisans et des pasteurs, que ceux des princesses et des bergères. Tout en conservant le caractère éminemment religieux des sujets dont la composition se rattache au texte, on y voit apparaître cet esprit français et narquois qui égayait les marges des manuscrits par des scènes souvent burlesques. C'est surtout le sujet de Bethsabé au bain qui offre un rapprochement manifeste entre les gravures des livres d'Heures et les miniatures des manuscrits. Sa pose pudique, quoique un peu trop *décolletée*, l'expression de sa figure dans le calme de son intérieur, au milieu de ses suivantes, l'ajustement de ses cheveux, ceints d'un étroit bandeau noir rehaussé de perles; le costume de ses femmes, le tout, enfin, semble calqué sur quelques-uns des manuscrits que je possède.

Ce sont ces charmantes compositions qui, se modifiant successivement selon le goût des imprimeurs habiles de Paris, tels que Pigouchet, Thielman Kerver, Gilles Hardouyn, et sous l'inspiration de libraires-éditeurs tels que Simon Vostre, Germain Hardouyn, *in arte litterariæ picturæ peritissimus*, et tant d'autres, ont rendu si recherchés en France et dans les pays étrangers nos livres d'Heures. Nos pères ne se lassaient pas d'y contempler soit la représentation naïve de scènes champêtres, soit le triomphe de César, l'histoire de Tobie ou de Suzanne, celle de l'Enfant prodigue, etc., qui donnent de l'attrait à chaque page, tout en fournissant matière à de sérieuses réflexions par la représentation dramatique des Simulacres de la Mort, où se retrouvent les traces de l'esprit français dans l'expression *goguenarde* donnée à ce personnage. La variété de ces compositions, aussi spirituellement dessinées que finement gravées, atteste que, dès cette époque, Paris possédait d'habiles graveurs; mais leurs noms sont restés inconnus, de même qu'on ignore celui de la plupart de ces habiles miniaturistes qui nous ont laissé de si nombreux chefs-d'œuvre dans nos livres d'Heures, dont maintenant on sait mieux apprécier le mérite.

Dès l'origine de la gravure sur bois en France, les deux courants de l'art, celui de l'Allemagne et celui de l'Italie, vinrent se concentrer à Paris, on pourrait dire s'y heurter, tout en s'adoucissant réciproquement par ce contact immédiat où prédomine le type gaulois, si franc et si naïf. D'un côté, Pigouchet, Simon Vostre, Gilles Hardouyn, de Marnef, Michel le Noir et autres, adoptèrent le style archaïque et s'inspirèrent du génie allemand, en conservant pour leurs impressions les caractères *gothiques*, tandis que Guyot Marchand, Gourmont, Simon de Colines, Janot, Anabat et surtout Tory, sous l'influence du goût italien, décoraient leurs impressions, en caractère *romain*, d'arabesques et de compositions d'un style *françois*.

C'est à Jollat que Papillon attribue la gravure des encadrements et des sujets qui ornent les

grandes pages des livres d'Heures, ce qui ne parait pas probable, à en juger par les gravures que nous savons être de lui : la finesse de l'exécution semblerait plutôt indiquer Woeiriot; mais on connait bien peu d'ouvrages gravés sur bois par cet habile graveur en taille-douce, quoique Papillon prétende, sans preuves toutefois, qu'on lui doit la gravure d'un grand nombre de planches en bois.

La beauté d'exécution de ces livres d'Heures, jointe à la modicité de leur prix comparé à celui des manuscrits, en multiplia le débit dans des proportions considérables. C'était de toutes parts qu'on s'adressait à Paris pour se les procurer, et qu'on y faisait exécuter des éditions en flamand, en anglais et en italien. L'imprimerie de Paris prit alors une extension plus grande qu'on ne le suppose, et devint le centre de la grande fabrication de livres liturgiques qui approvisionna le monde catholique, même dans les pays qui avaient cependant devancé la France pour l'impression des livres ornés de gravures sur bois.

Le beau travail que M. J.-Ch. Brunet a entrepris sur les livres d'Heures, et qu'il se propose de compléter, entrera dans plus de détails sur les publications éminemment parisiennes où se sont distingués Jean Dupré, Antoine Verard, Simon Vostre, Philippe Pigouchet, Thielman Kerver, Gilles et Germain Hardouyn, Guillaume Eustace, Simon de Colines, François Regnault, Guillaume Godard, Anabat et surtout Geofroy Tory. C'est en suivant attentivement les modifications apportées au style des gravures qui ornent ces livres, destinés à l'immense majorité du peuple, et qui sont par conséquent la véritable expression du goût français, que l'on peut juger des progrès de l'art de la gravure sur bois de 1486 à 1540, époque où Geofroy Tory publia ses derniers ouvrages. Quoique l'ensemble du style soit toujours français, on y constate tantôt l'influence de l'Allemagne, tantôt celle de l'Italie : dans le livre d'Heures dont le calendrier date de 1519, l'imprimeur Guillaume Anabat le déclare *orné de plusieurs figures et hystoires faictes à la mode d'Italie*. On retrouve aussi l'influence italienne dans les livres d'Heures imprimés à Lyon, *expensis Bononi de Bononis Dalmatici*, 1499. Cette étude est donc intéressante, et c'est avec raison que ces livres d'Heures sont devenus aussi recherchés par les connaisseurs et les bibliophiles amis des arts, qu'ils l'étaient peu il y a moins d'un demi-siècle (1).

DE LA DANSE MACABRE.

Dans les encadrements de presque tous les livres d'Heures figure, de préférence à tout autre sujet, la *Danse des Morts* ou *Macabre*. C'est en effet ce sujet que nous voyons représenté en grand dans les plus anciennes gravures des *Danses macabres* exécutées à Paris avec un véritable sentiment de l'art, ainsi qu'on en peut juger par l'édition dont voici le titre : *La Danse macabre nouuelle, appelee Miroer salutaire pour toutes gens*, etc., et à la fin de laquelle on lit : *Ci finist la Danse macabre hystoriee et augmentee de plusieurs nouueaux personnages et beaux dis; et les trois mors et trois vifs ensembles : nouuellement ainsi composee et imprimee par Guyot Marchant demorant a Paris ou grant hostel du college de navarre en champ gaillart. L'an de grace* 1486 *le* 7[e] *iour de iuing* (1). Elle contient 28 planches, dont deux pour les trois morts et les trois vifs et deux au commencement et à la fin. L'expression des figures y est bien sentie et très-bien rendue par la gravure. Le dessin, dans sa naïveté un peu gothique, se ressent déjà de l'influence de Martin Schoengauer, que l'on remarque dans quelques Missels et livres d'Heures.

Je possède une autre édition de la *Danse macabre* inconnue aux bibliophiles, imprimée à Paris par Gillet Coustiau et Jehan Menart, le 26 juin 1492, format in-4 et composée de 12 feuillets. Elle n'est pas moins remarquable. Les fi-

(1) A la vente de la bibliothèque de mon père, faite en 1810 par mon parent M. De Bure, je me rappelle avoir vu adjuger aux prix suivants de superbes exemplaires de livres d'Heures :

Heures à l'usage de Rome : *Paris*, *Simon Vostre*, in-4° *gothique*, *figures en bois*, *maroquin vert*, *dentelles*, *avec fermoirs en argent*. Imprimé sur vélin, 23 fr. 50 c.

Un autre, imprimé par Gilles Hardouyn. 1503, in-4° *gothique*, *figures en bois*, également sur vélin, 51 fr.

Un autre, *Paris*, *Verard*, 1506, in-8° *gothique*, *maroquin rouge*, imprimé sur vélin, avec des miniatures, 51 fr.

Heures à l'usage de Bourges : *Paris*, *Simon Vostre*, in-8° *gothique*, *maroquin vert*, *avec fermoirs en argent*, imprimé sur vélin, 10 fr.

Heures à l'usage de Rennes : *Paris*, *Simon Vostre*, in-4° *gothique*. *figures en bois*, *maroquin noir*, imprimé sur vélin, 18 fr.

Le prix de ces mêmes livres, d'une semblable condition, serait maintenant de 500 fr. à 1,500 fr.

(1) On lit à la suite de ce volume, format pet. in-f° : « Ce livre contient trois choses, c'est assavoir : la *Danse macabre des femmes; le Debat du corps et de l'ame damnee, lequel a este imprime a Paris par Guyot Marchant*, *le 7 juillet* 1486. »

L'édition de 1485 n'a que 17 planches, celle de 1486 en a 7 de plus. Voir Renouvier, *Histoire de l'origine de la gravure sur bois*, p. 100.

Je n'ai pu voir aucun exemplaire de *la Danse macabre*, imprimée par Guyot Marchand en 1485. Le seul qui soit connu se trouve dans la Bibliothèque de Grenoble. Il est probable que les gravures et les caractères sont les mêmes que ceux de l'édition de l'année suivante.

Les éditions publiées, soit en français, soit en latin, par Guyot Marchand, sont datées de 1485, plusieurs éditions, de 1486, 1490 et 1491 Cette dernière est la plus complète; elle contient la *Danse macabre des femmes*; mais les gravures diffèrent de celles de l'édition de 1486.

gures, de grande dimension, occupent plus de la moitié de la page; elles sont d'un beau style et bien dessinées, et la gravure, tout en étant largement exécutée, a conservé la naïveté et la correction du dessin. C'est, de l'aveu de M. Ch. Brunet, l'un des monuments les plus remarquables de l'art français à cette époque.

Les planches gravées et le texte sont les mêmes que dans le bel exemplaire que possède le cabinet des estampes et qui provient du château de Blois, mais l'impression en diffère et mon exemplaire possède 32 vers de plus. Le caractère, qui est tout neuf, est le même qui a servi à la belle édition du *Josephus de la bataille judaique*, publiée par Verard, la même année.

C'est sans doute la beauté de ce caractère et aussi celle des gravures qui ont inspiré à l'auteur ces vers latins, à l'imitation des colophons placés à la fin des livres des premiers imprimeurs :

Arte nova pressos si cernis mente libellos (1)
Ingenium totiens exuperabit opus.
Nullus adhuc potuit hujus contingere summum :
Ars modo plura nequit : ars dedit omne suum.

« En voyant ce petit ouvrage imprimé récem-« ment, il vous paraîtra le chef-d'œuvre de « l'art. Personne n'a pu atteindre à une telle « perfection. L'art ne saurait rien produire de « mieux; il s'y montre tout entier. »

A la suite est une sorte de dicton rimé :

Vir fuit istud opus, quod conditor indicat hujus.

« L'homme est la matière de ce livre (2), et c'est « ce que l'auteur y démontre. »

Une autre édition de la *Danse macabre*, imprimée à Paris en 1500 par Nicole de la Barre, contient des figures non moins remarquables. C'est d'après le seul exemplaire connu, qui est au British Museum, que les libraires S. et R. Bentley ont fait exécuter une copie à vingt-cinq exemplaires de huit des planches principales.

DE LA GRAVURE EN RELIEF SUR MÉTAL.

Un livre d'Heures imprimé par Jean Dupré en 1488, dont les gravures à l'entour des pages sont remarquables par la finesse d'exécution, confirme l'idée que j'ai toujours eue que la plupart des gravures et encadrements qui décorent les livres d'Heures étaient gravés en relief sur cuivre et non sur bois. J'avais remarqué dans la Bible de 1540, imprimée par Robert Estienne, que les belles initiales de grande dimension, si bien ornées et si bien gravées sur fond *criblé*, se représentaient quelquefois sur la même page et parfaitement *identiques;* ce qui ne pouvait provenir que d'une reproduction complétement exacte et telle qu'on n'aurait pu l'obtenir par le moyen du polytypage d'une gravure en bois, mais seulement par la frappe d'une matrice *en plomb* provenant d'un poinçon gravé sur cuivre, seul moyen, surtout alors, d'avoir un cliché parfaitement conforme au modèle. Ce procédé, antérieur au polytypage, s'est de tout temps conservé dans les fonderies de caractères pour les vignettes et les grandes lettres, et même les petites, lorsqu'on veut épargner la dépense de gravure d'un poinçon sur acier.

Cet usage de graver sur cuivre la plupart des sujets destinés à l'ornementation des Heures, est constaté aujourd'hui par le livre d'Heures daté de 1488, où l'imprimeur Jean Dupré s'exprime ainsi dans l'avertissement placé après le calendrier : « C'est le repertoire des hystoires et « figures de la Bible tant du Vieil Testament « que du Nouveau, contenant dedans les vignet-« tes de ces presentes Heures *imprimees en* « *cuyvre* (1). »

Ainsi s'explique comment, au moyen du polytypage, on pouvait facilement multiplier ces gravures dans les livres de Simon Vostre et autres imprimeurs qui ont rendu si célèbre l'imprimerie d'Heures à Paris, puisque, indépendamment d'une plus grande finesse de tailles, on obtenait de la gravure sur cuivre en relief une reproduction beaucoup plus facile et plus exacte.

D'ailleurs l'emploi répété de ces petits sujets, qui se reproduisent presque à chaque page, leur fréquente manutention, auraient bientôt écorné les angles, brisé les filets et endommagé la gravure si elle eût été sur bois; le cuivre seul pouvait résister. C'était donc surtout les petites pièces servant d'encadrement, et dont on alternait fréquemment l'emploi pour varier la composition des cadres, qui étaient ainsi gravées en relief sur cuivre. Maintenant que ce fait est avéré, il est plus facile de reconnaître, au genre d'exécution des gravures, quelles sont celles qui sont sur cuivre ou sur bois.

Il me semble même que Jean Dupré, qui paraît avoir exercé plusieurs des branches de la typographie, a quelquefois cherché à imiter, par la gravure sur cuivre *en relief*, des effets se rapprochant de ceux que donnaient les nielles *en creux* par le moyen de la taille-douce, afin que la typographie pût aussi rivaliser avec elle en ce genre. Cette intention est surtout visible dans la gravure du dernier feuillet des *Lunettes des*

(1) *Nova mente* et en italien *nuovamente*.

(2) Montaigne a dit : « Je suis moi-même la matière de mon livre. »

(1) Heures à l'usage de Rome, imprimées par Jean Dupré, demeurant en la grande rue Saint-Jacques, à l'enseigne des Deux Singes, à Paris, 1488. Ce livre appartient à la célèbre bibliothèque de M. J.-Ch. Brunet.

Princes, composees par noble homme Jehan Meschinot, et imprimées par Jean Dupré, sans date, mais de 1494 à 1498.

Paris.

Imprimeurs et éditeurs qui se sont occupés de la gravure sur bois.

Malgré les recherches auxquelles je me suis livré, je regrette de ne pouvoir donner aucune indication précise sur la part qu'ont pu prendre à la gravure sur bois les imprimeurs et éditeurs qui, tels que Verard, Simon Vostre, Simon de Colines, Regnault, Hardouyn, Kerver, Denys Janot, Estienne Groulleau, ont orné leurs livres de tant de gravures auxquelles on peut présumer qu'ils ont coopéré. Étaient-ce les imprimeurs qui exécutaient quelquefois, ou, comme il est plus probable, qui faisaient exécuter les gravures, ou plutôt étaient-ce les libraires-éditeurs qui fournissaient aux imprimeurs les gravures dont ils voulaient orner les livres dont ils leur confiaient l'impression? Ces graveurs étaient-ils isolés, ou en corporation? Geofroy Tory lui-même a-t-il gravé les dessins dont il a décoré ses beaux livres d'Heures? Ces questions restent encore dans leur obscurité.

La liste des principaux imprimeurs et éditeurs rangés chronologiquement d'après la date de leur entrée en exercice ou de leur réception à la Chambre des imprimeurs et des libraires, et l'indication de quelques-uns des livres ornés de gravures qu'ils ont publiés, faciliteront les recherches auxquelles les bibliothécaires et les bibliophiles pourront désormais se livrer, pour compléter cet Essai, et jeter quelque lumière sur une question qui intéresse l'histoire de l'art.

ULRICH GERING. (1470.)

L'imprimerie fut introduite à Paris, de 1469 à 1470, par Ulrich Gering, Martin Krantz et Michel Friburger; mais dans aucune de leurs premières impressions on ne voit de gravures sur bois; c'est en 1503 que la belle édition du *Sextus Decretalium*, in-f°, imprimée par Gering et Berthold Remboldt, offre une grande planche bien gravée où les figures semblent être des portraits. La page suivante est entourée d'un bel encadrement.

PIERRE LE CARON. (1474.)

La plupart de ses impressions ont été exécutées pour Verard. Je possède de lui un de ses premiers livres : *Melusine, nouvellement corrigee et imprimee a Paris, par Pierre Le Caron*, sans date, pet. in-f°, caractères gothiques, avec la marque de Jehan Petit sur le titre. Les gravures sont grossièrement exécutées, quelques-unes répétées, mais la grande planche au verso du titre est très-supérieure aux autres.

Il a aussi imprimé avec gravures sur bois : *le Grant Testament Villon et le petit; son Codicille*, in-4°. Sans date (vers 1500).

Maistre Pathelin, in-4° goth. Sans date.

Les Vigilles de la mort du feu roy Charles septiesme, in-fol. goth. sans date, mais exécuté vers 1492. Les gravures sont rudimentaires, celle qui est en tête l'est un peu moins. Quelques-unes paraissent empruntées à une impression plus ancienne. Celle qui est au feuillet 8 de la signature K rappelle un peu le style des gravures du Térence de Trechsel, mais leur est inférieure et pour le dessin et pour la gravure.

Les Lunettes des princes par Jehan Meschinot, in-4° goth. (sans date, mais avant 1498).

Les faiz Maistre Alain Charetier, 2 tom. en 1 vol. in-fol. goth., imprimés par Pierre le Caron pour Antoine Verard, libraire, demourant à Paris sur le pont Nostre-Dame (avant 1500).

ANTOINE VERARD. (1480.)

Antoine Verard naquit à Paris vers 1450 et mourut en 1512. Quoiqu'il ait joui et jouisse encore d'une très-grande réputation, et qu'il ne puisse la justifier entièrement comme imprimeur, car de plus en plus on découvre que les livres annoncés comme imprimés *pour* et même *par Verard* l'ont été par Pierre le Rouge, par Pierre le Caron et autres, auxquels Verard commandait des éditions, cependant ce célèbre typographe a mérité à juste titre d'être placé parmi ceux qui honorent le plus l'imprimerie française. Ami des lettres et des arts, et artiste lui-même, si Verard a souvent effacé le nom des imprimeurs des exemplaires pour y substituer le sien, et même les a tronqués, son but était de donner à ces livres un caractère tout particulier par les belles miniatures qu'il y faisait peindre ou qu'il peignait quelquefois lui-même, car avant d'être imprimeur il paraît certain qu'il était calligraphe et miniaturiste.

Il est probable que Verard avait chez lui une ou deux presses, ne fût-ce que pour opérer les changements que l'on remarque sur les exemplaires qui portent son nom et pour imprimer quelques petits ouvrages; mais il lui aurait fallu un vaste emplacement et une imprimerie considérable pour suffire à l'exécution de tant d'ouvrages en grand format et composés de plusieurs volumes auxquels son nom est attaché. Or l'exiguïté de l'emplacement qu'il occupait sur le Petit-Pont, où il demeura jusqu'à la fin du quinzième siècle (1), ne permettait guère d'y éta-

(1) Le plus ancien livre avec date imprimé par Verard est le *Decameron* de Boccace, in-f°, 27 no-

blir une telle imprimerie, et la sévérité des règlements s'opposait à ce qu'elle fût installée ailleurs qu'au domicile de l'imprimeur; c'est ce qui obligea sans doute Verard à recourir aux presses de ses confrères.

Quoique le style du dessin et l'exécution de la gravure sur bois laissent beaucoup à désirer dans les grandes planches qui ornent tant d'ouvrages imprimés par Verard, le goût du public n'en était point choqué, et leur simplicité plaisait alors, puisque ce même système de gravure presque linéaire prédomine dans les livres des autres imprimeurs de cette époque, Pierre le Caron, Pierre le Rouge, le Savetier et autres.

Ces grandes planches et ces lourds ornements ne sont ni d'un beau style ni d'une exécution soignée; la perspective et la proportion entre les objets représentés n'y sont point observées: elles ont néanmoins un caractère original et véritablement français. Les ombres sont légèrement indiquées pour pouvoir être recouvertes de miniatures souvent habilement exécutées, surtout dans les exemplaires sur vélin que Verard destinait soit aux personnes royales et princières, soit aux riches amateurs. Les tailles sont parallèles et jamais croisées, et le trait est en général fortement tracé.

L'impression en grands caractères imitant une écriture semi-gothique donne aux livres de Verard l'apparence des plus beaux manuscrits, et, comme les ouvrages de l'imprimerie primitive, ils sont pour la plupart imprimés sur vélin. Verard, pour les pouvoir orner de tant de miniatures, devait occuper un personnel nombreux d'artistes qui trouvaient chez lui un refuge pour leur art dont l'imprimerie les avait dépossédés. Dans les exemplaires imprimés sur papier, un coloriage très-léger laisse apparaître toute la gravure.

Mais ce qui a surtout contribué à fonder et à propager la réputation de Verard, c'est que, tandis que la plupart des imprimeurs de Paris consacraient leurs presses à reproduire les ouvrages de théologie ou de l'antiquité latine, ce sont particulièrement les romans de chevalerie et les chroniques de France qu'il publiait en langue française. Nous lui devons les premières éditions de Froissart et de Monstrelet.

La reine Anne de Bretagne, si distinguée par son instruction et son amour pour les beaux-arts, particulièrement pour les livres et manuscrits ornés de miniatures, protégeait Verard, qui lui faisait hommage de tous ceux qu'il publiait. Notre Bibliothèque impériale possède plusieurs de ces exemplaires, tous imprimés sur vélin et richement décorés de miniatures, où l'on voit Verard à genoux présentant son livre à la reine, en présence soit de Charles VIII, soit de Louis XII; la reine est quelquefois accompagnée de ses filles d'honneur.

Dans un compte de l'argentier de la duchesse d'Angoulême, daté de 1497, on voit qu'il était payé à Verard pour chaque miniature historiée d'un *Tristan* et d'un *Boëce*, un écu les grandes et cinq sols les petites (1).

Je possède des Livres d'Heures de Verard et aussi de Simon Vostre, datés tous deux de 1488. Mais le style du dessin et l'exécution des gravures diffèrent complétement. Celles de Verard, dont l'apparence française laisse entrevoir encore l'influence gothique et l'art des dominotiers, sont destinées au coloriage, ce qui leur donne quelque ressemblance avec les premières impressions xylographiques. Dans celles de Simon Vostre, quoique le dessin ne soit pas moins archaïque, le style est plus précis et le fini de l'exécution rend le coloriage inutile et même dommageable. Dans les unes et les autres les types des figures conservent leur naïveté gauloise (2).

Le texte n'a pas moins de naïveté dans les légendes qui accompagnent les sujets qui encadrent les pages. Tels sont les vers qu'on lit au premier feuillet, où Verard est représenté agenouillé devant la sainte Trinité :

> Royne du ciel, mère du Dieu des Dieux
> Très glorieux, sans perdre pucelage
> Vierge enfantas, etc.

Le livre est à ses pieds, et dans le fond on voit un bûcheron coupant, en présence du roi, un arbre (probablement un poirier) destiné à fournir les planches pour y tailler les gravures des livres de Verard. Suit « une oraison à la « Vierge Marie, de l'auteur de ces présentes « Heures » qui se termine ainsi : « Je te prie « pour le bien et entretenement du peuple chres- « tien et par especial pour la sante et convales- « cence de nostre tres chrestien roy de France, « auquel veuille donner victoire encontre ses « ennemys, acroistre aussi sa puissance et lhon- « neur et tellement son royaume gouverner,

vembre 1485; Verard demeurait alors sur le pont Notre-Dame. A la fin de l'année 1499, le pont s'étant écroulé, Verard alla s'établir *près le carrefour Saint-Séverin*, d'où en septembre 1500 il se transporta *rue Saint-Jacques près le Petit-Pont*, puis en septembre 1503 *devant la rue Nostre-Dame*, où il resta jusqu'à sa mort, de 1512 à 1513.

(1) Document inédit publié par M. le comte Léon de Laborde, dans la *Renaissance des arts en France*, 1850, in-8°, t. I, page 275. Voyez aussi l'écrit de M. Aug. Bernard sur Antoine Verard, Paris, 1860, in-8°.

Le *Boëce* dont il est fait mention est probablement l'une des éditions sans date ni nom d'imprimeur citées par Brunet, ou bien ce serait une édition inconnue.

(2) Voyez pour plus de détails sur les éditions de Verard l'œuvre posthume de M. J. Renouvier, intitulée : *Des gravures en bois dans les livres d'Anthoine Verard*, Paris, 1859.

« quil en puisse acquerir ta grace et celle de « son peuple. »

Les gravures du livre intitulé: *Lart de bien vivre*, que Verard fit imprimer en 1492 (1) chez Pierre Le Rouge, imprimeur du roi, en 72 feuillets petit in-f°, semblent copiées sur les éditions xylographiques de l'*Ars moriendi*. Dans les *Figures de la Bible*, également sans date, mais dont la seconde édition (aussi sans date) a été imprimée par Gillet Cousteau, Verard nous offre une imitation des planches xylographiques de la *Biblia pauperum*, mais très-inférieure quant à l'exécution, qui est lourde, maussade et grimacière.

Un de ses ouvrages, où les gravures sur bois offrent un caractère de naïveté qui n'exclut pas une certaine science du dessin, est le *Livre des Loups ravissans, faict et compose par maistre Robert Gobin, prestre, maistre es ars*, imprimé sans date, mais vers 1503, in-4°. C'est seulement à la signature SS qu'on aperçoit une modification remarquable dans le style rudimentaire des gravures précédentes. Le faire devient plus large, et des traits fortement ombrés donnent aux figures un plus grand caractère.

Nous avons parlé précédemment de son édition de la *Danse macabre* qui est une imitation, non sans mérite, de celle de Guy Marchand.

Cependant, en 1503, Verard publia deux livres d'Heures in-8° dont l'exécution peut rivaliser presque avec celles de Simon Vostre. Les grandes figures et les petits sujets servant d'encadrement, tels que ceux de l'Histoire du Christ, de la Danse des morts, etc., diffèrent des gravures de Vostre, quoique le dessin soit à peu près semblable ; la largeur en est la même, mais ceux de Verard sont plus hauts, et je les crois gravés sur cuivre. Dans l'édition de Verard, les sujets divers de sa Danse des morts sont au nombre de 48 (2).

Verard a imprimé plusieurs éditions du *Roman de la Rose* avec des gravures imitées naïvement, mais sans art, d'après les manuscrits. On en peut juger par celles que l'on voit au 2e feuillet *h* et au 5e feuillet *t* : elles prouvent que les yeux non plus que les oreilles n'avaient pas les scrupules qu'on affecte aujourd'hui.

Parmi les principaux ouvrages imprimés par ou plutôt pour lui, on peut citer, sous le rapport des gravures qui les décorent :

Les Commentaires de Cesar, mis en francoys par Gaguin, in-f°, sans réclame et sans pagination et sans date, mais antérieurement à 1500.

(1) La seconde partie, *Lart de bien mourir*, a été imprimée chez Gilles Cousteau et Jehan Mesnard, 71 feuillets.

(2) Ces deux éditions sont l'une à l'usage de Rome, l'autre à l'usage de Rouen. A la fin de celle-ci se trouve une histoire curieuse du Rosaire, du chapelet de la Vierge.

On y voit paraître, probablement pour la première fois, la marque de Verard. L'exécution des trois gravures qui ornent ce volume donne le type de toutes celles dont Verard ornera désormais ses livres de chevalerie, où souvent les mêmes planches se trouvent répétées. Le dessin n'a d'autre mérite que de reproduire des types français aussi éloignés de ceux de l'Allemagne que de l'Italie, mais le style n'en est point savant, l'exécution est simple et peu habile, quelques traits ajoutés à la ligne des contours produisent peu d'effet. On voit que ces compositions sont destinées à être coloriées et à disparaître sous la gouache.

Le Chevalier delibere (par Olivier de la Marche), in-4°, orné de 15 gravures sur bois (1488).

Le Recueil des histoires troiennes, par Raoul le Fevre, in-f°, sans date. L'une des gravures a servi au *Chevalier délibéré*, dont le titre s'y voit en abréviation.

Lart de chevalerie selon Vegece, in-f° (1488). En tête de chacun des quatre livres est une planche ; la troisième, représentant une bataille, offre dans les fonds des parties noires, ce que l'on remarque aussi dans une bataille des *Commentaires de César*.

Villon, le grant et le petit Testament, in-4° (1489).

Fables de Ésope, traduites par Tardif, in-f° (1490).

Josephus de la bataille judaïque, in-f° (1492).

Dans le livre de *Matheolus*, in-f°, sans date, mais imprimé vers 1492, les gravures sont appropriées au sujet. Indépendamment de la lettre initiale L, où l'on voit un fou et une jeune fille qui s'embrassent, la représentation figurée d'un procès rappelant celui de Phryné et qui se plaide devant la *Cour des excès*, est conforme en tout point au texte :

« Comme Calpurne son proces
« Plaidoit en la cour des Exces
« Et apres son tort pour refuge
« Alla monstrer son c.l au juge. »

Lart de bien vivre, petit in-f°, 72 feuillets (15 décembre 1492).

Ladvenement de lantechrist : des quinze signes histories precedens le jugement dernier, petit in-folio de 58 feuillets (28 octobre 1492).

Les Paraboles de Maistre Alain (de Lille), in-folio (20 mars 1492).

Les Chroniques de France dites Chroniques de Saint Denys, in-f° (30 août 1493), en 3 volumes.

La *Bible des poetes. Metamorphoze* (d'Ovide) (grand in-folio), 1493.

Voici le jugement qu'en porte M. Renouvier : « L'incohérence de l'invention, et l'im- « propriété de l'expression, jointes à la monoto-

« nie du travail, sont faites pour rebuter l'ob-« servateur le plus intrépide. » Malheureusement on peut appliquer ce jugement à un grand nombre des planches de Verard.

La Legende doree, traduite par Jehan de Vignay (1493), in-f°.

Boccace des nobles et celebres femmes, in-f° (1493).

Orloge de sapience, petit in-f° goth. (1493).

Livre damours, *intitule Pamphille*, in-f° goth. (23 juillet 1494).

Lancelot du Lac, 3 vol. in-folio (1494).

La Legende doree, in-f° (1496).

Cent Nouvelles nouvelles, in-f° (1496). Une gravure en bois est en tête de chaque nouvelle.

Tresor de lame, par Robert, in-f° (1497).

Ogier le Dannoys, in-f°, sans date (vers 1498).

La Destruction de Troye la Grant, in-f° (imprimé par Driart) (1498).

Les Propheties de Merlin, 3 vol. petit in-f° goth. (1498). Les gravures, peu nombreuses, sont d'une exécution des plus simples et rudimentaires.

Bocace des Cent nouvelles, translate de latin en francoys par Laurens du Premier fait, in-f°, sans date, mais avant 1500. La planche de dédicace représente Verard offrant son livre à Charles VIII. Le dessin en est sans caractère et l'exécution médiocre. Ces gravures sont très-inférieures à celles qui ornent les éditions de Boccace données par Giolito à Venise.

Le Therence en françoys, prose et ryme avecques le latin, in-f° (vers 1500).

La gravure ne manque pas de finesse, et le dessin, sans pouvoir être comparé aux compositions du Térence de Trechsel, a un certain mérite. « Si l'on consent à ne pas chercher dans « les personnages Dave, Dromo, Mysis et Pam-« phile de l'*Andrienne*, mais plutôt Lambert, es-« cuyer, Grossart, bourgeois, Ysabel, damoi-« selle, et dame Sybille, ostelière d'un miracle « de Nostre-Dame, vous ne pourrez qu'être « émerveillé des mines, des tournures et des cos-« tumes des acteurs (1). »

Tristan, chevalier de la Table ronde, 2 tomes en 1 vol. in-f°, sans date. Verard en a donné deux éditions : l'une est antérieure à 1500, l'autre est postérieure à l'année 1503.

La Mer des histoires, 2 vol. in-f° goth., sans date, mais postérieure à l'année 1500. La bataille de Fornoue y est représentée dans une grande gravure sur bois.

Les Regnars traversant les perilleuses voyes des folles fiances du monde, par S. Brant (Jehan Bouchet), in-f° goth., sans date (vers 1501). Les gravures sur bois n'ont rien de remarquable.

Gyron le Courtoys, sans date (vers 1501), 1 vol. in-folio.

La Fleur des batailles. Doolin de Maience, in-folio goth. (1501).

Les xxj Epistres dovide translatees du latin en françoys par Monseigneur levesque dangoulesme (de Saint-Gelais), in-4° goth. (vers 1502).

Lamoureux transy sans espoir (par Jehan Bouchet), in-4° goth. sans date (vers 1503).

Les Loups ravissans, par Maistre Robert Gobin, prestre, maistre es ars, in-4° goth., sans date (vers 1503).

Les Gestes romains, par maistre Robert Guaguin, general de lordre des Mathurins, in-f° goth., sans date (vers 1503).

Milles et Amys, pet. in-f° goth., sans date (vers 1503).

Le Jeu des eschez moralise in-f° (1504). La préface n'est pas de Verard.

Epistres de S. Paul glosees, etc. in-f° (1504).

Le Passe temps de tout homme et de toute femme, par Guillaume Alexis, pet. in-4° (vers 1505).

Phebus. Les Deduitz de la chasse, pet. in-f°. sans date, mais vers 1507. Les figures sur bois sont rudimentaires et quelques-unes grossièrement exécutées.

Lespinette du jeune Prince, pet. in-f° (12 février 1508). Dans l'exemplaire sur vélin de la Bibliothèque impériale, les peintures gouachées empêchent de juger du mérite des gravures.

Modus et Ratio de divine Contemplation in-4° (1506).

Les Signes precedens le grand jugement general de notre Redempteur Jesus Christ, in-4° sans date ni nom d'imprimeur, mais que M. Ch. Brunet attribue à Verard ou à Trepperel. Les gravures sur bois sont curieuses quoique l'exécution en soit très-grossière.

La Chasse et le Depart damours, faict et compose par reverend Pere en Dieu messire Octavien de Sainct Gelaiz, evesque dangoulesme, etc., in-f° goth. (1509). On a cru que le prologue était de Verard, mais il est de Saint-Gelais.

Le Sejour dhonneur, compose par messire Octavien de Saint Gelaiz, in-4° goth., sans date.

Le Vergier dhonneur, par messire Octavien de Saint Gelais. Trois éditions, sans date, sont attribuées à Verard ; quelques exemplaires portent la marque de Jean Petit, d'autres celle de Jehan Trepperel.

Le Pelerinage de lhomme, in-f° goth. (4 avril 1511).

Cette nomenclature serait incomplète si nous voulions citer tous les ouvrages de Verard qui

(1) Renouvier, *Sur les gravures en bois dans les livres d'Anthoine Verard*, p. 39. M. Renouvier n'avait pas connu l'édition de Térence, imprimée par Trechsel à Lyon en 1493.

contiennent des gravures, mais elle n'est que trop complète, eu égard au peu de mérite qu'elles ont en général, lorsqu'elles ne sont pas recouvertes de gouaches plus ou moins habilement exécutées dans les exemplaires imprimés sur vélin.

Toutefois, si les livres de Verard n'ont qu'un faible intérêt aux yeux de l'artiste, ils sont presque tous infiniment précieux sous d'autres rapports. Les chroniques, les mystères, et surtout les nombreux romans de chevalerie en langue française, sortis de ses presses, ont propagé le sentiment de l'honneur chevaleresque en pénétrant dans des classes plus nombreuses. Jusqu'alors, c'était dans de somptueux manuscrits que les rois, les princes et les seigneurs avaient pu s'identifier au récit « des proesses et vaillances » des preux. Bientôt aux belles éditions de Verard succéderont celles des Michel Le Noir, des Trepperel, et plus tard des Galliot Dupré, des Lotrian, des Janot et des Bonfons, que leur prix plus modique et leur moindre format mettront à la portée de tous. L'activité de la presse parisienne suffira à peine à ces besoins nouveaux, jusqu'à ce qu'un livre, celui de Cervantes, vienne calmer l'enthousiasme qui avait enflammé les esprits sous les règnes chevaleresques de Charles VIII, de Louis XII et de François Ier. Dès lors, les livres de chevalerie tomberont dans l'oubli. Mais aujourd'hui, devenus d'une extrême rareté, ils sont, pour les bibliophiles éclairés, des monuments précieux d'une grande époque d'activité de l'esprit humain.

J'avais réuni sur l'imprimerie parisienne et les ouvrages ornés de gravures sur bois qu'elle a produits depuis son origine jusqu'à nos jours, des matériaux tellement considérables, que je dois renoncer à les faire figurer dans cet Essai, dont l'impression a retardé trop longtemps la publication de l'ouvrage de Vecellio. Je me bornerai donc à un coup d'œil rapide sur les développements de l'art de la gravure à Paris et dans les principales villes, en renvoyant les détails techniques à une publication plus étendue.

Parmi les contemporains de Verard, je dois signaler Jean DU PRÉ (1481-1501) (1). Ses publications sont remarquables par la beauté de ses caractères; mais ses gravures sur bois sont rudimentaires. Néanmoins plusieurs des grandes compositions de son livre d'Heures et quelques-uns des sujets qui encadrent les pages et qui sont gravés sur cuivre, offrent une grande finesse, ainsi que les deux compositions qui se trouvent dans les *Lunettes des Princes*, de Jean Meschinot, l'une des premières impressions de Jean du Pré.

Guyot MARCHAND (1483-1505), dont j'ai cité, col. 119, les curieuses Danses macabres, nous offre les premiers livres où l'art français, esclave jusque-là des traditions des tailleurs d'images et des dominotiers, présente un véritable progrès. Mais dans les livres imprimés par Geoffroy et Enguilbert de MARNEF (1481-1539), la gravure, loin de se perfectionner, redevient plus grossière et rudimentaire.

Nous avons vu, col. 118, que les imprimeurs parisiens, à la fin du quinzième siècle et au commencement du suivant, avaient su faire, des livres liturgiques, des Missels, des Bréviaires, etc., une spécialité dans laquelle ils n'ont été dépassés nulle part, et qui rendit, pendant toute cette période, une partie de l'Europe tributaire des presses de Paris. Un très-grand intérêt de curiosité s'attache encore de nos jours à ces splendides œuvres liturgiques imprimées en rouge et noir, ornées de riches initiales finement taillées dans le bois, de gravures représentant des scènes de l'histoire sainte, que la miniature a enrichies parfois de ses chefs-d'œuvre les plus délicats. Jean HIGMAN (1484-1498) et Wolfgang HOPYL (1489-1520) se sont adonnés particulièrement à la grande fabrication de ces Missels.

Philippe PIGOUCHET (1464-1512) s'est signalé, comme nous l'avons dit, dans l'exécution des Heures de la Vierge où les gravures, destinées à récréer l'esprit autant qu'à l'édifier, charmaient le regard des lectrices pendant les longues heures des offices. Dans ce but l'artiste empruntait toutes les ressources de la fantaisie, et, il faut en convenir, telle scène glissée dans les entourages, tel quatrain aventuré dans le texte choquerait à coup sûr de nos jours des esprits même peu rigoristes. Dans les livres de Pigouchet rien n'est négligé : la beauté des caractères et de l'impression répond à la qualité du vélin ou du papier. Dans les Heures qui portent son nom seul, le style des gravures est plus archaïque que celui des Heures dont Simon Vostre lui confia l'impression, et se rapproche de celles de Verard, de Jean du Pré et de Meslier.

Quoique Simon VOSTRE (1484-1520) ait précédé Ant. Verard dans la publication des Heures, il a su donner à ses entourages un cachet d'originalité qui tranche sur toutes les productions de son époque et fait reconnaître les siennes à première vue. En examinant ces encadrements, formés de pièces de rapport si ingénieusement disposées que, d'une édition à l'autre, elles varient l'effet de l'ensemble de la composition, sans cesser d'être identiques dans le détail, on voit un nouveau progrès auquel l'imprimerie

(1) Il est plus ancien que Pierre le Caron, que j'ai placé par erreur (col. 121) à la date de 1474 au lieu de 1489.

parisienne était parvenue, quoique encore si près de son berceau (1). Simon Vostre, unique possesseur de ses gravures, puisqu'elles n'ont servi qu'à ses publications, exécutées soit chez Pigouchet, soit chez d'autres imprimeurs, en fut peut-être le dessinateur et le graveur ; dans tous les cas, il fut un ami des arts plein de goût et qui honore l'imprimerie parisienne.

Mais les imprimeurs de cette époque qui possédaient un certain nombre de gravures, ou plutôt d'images en bois, en faisaient les honneurs aux libraires, soit de Paris, soit des provinces, qui leur confiaient des travaux. Aussi, dans les romans de chevalerie les plus différents, voit-on figurer, sans préoccupation de convenance ou d'opportunité, les mêmes sujets, mais souvent tellement grossoyés qu'on ne saurait y voir la représentation des compagnons de Charlemagne plutôt que de ceux de Louis XII. L'imprimeur Pierre LE ROUGE (1486-1492), qui prenait le titre d'imprimeur du roi, a fait quelquefois exception à cette négligence assez générale des intérêts de l'art. Je remarque dans la *Mer des hystoires* de 1488 plusieurs grandes planches qui, bien qu'au simple trait, avec quelques tailles seulement pour indiquer la forme des objets, montrent de la souplesse dans le dessin et une certaine liberté dans le burin du graveur. Il en est de même pour le *Livre de bien vivre et de bien mourir*, où sont copiées les figures xylographiques de l'*Ars moriendi*. La hardiesse et l'originalité des immenses initiales dans le *Lucan, Suetoine et Saluste*, exécuté par Pierre le Rouge pour Verard en 1490, rappellent les lettres historiées des plus beaux antiphonaires manuscrits. Guillaume LE ROUGE, frère probablement de Pierre, a employé dans ses Heures certaines compositions pour les douze mois, que je ne vois reproduites nulle part ; parfois la tradition pure du style français archaïque s'y révèle, et parfois, comme dans ses Apôtres, l'influence de Martin Schöngauer.

En 1488, Denis MESLIER ou MELLIER a fait des Heures dans la manière de Pigouchet et de Verard et dont les gravures me semblent exécutées sur cuivre ; les tailles en sont sobres, et le contour des têtes ne manque pas d'une certaine finesse : on croirait y voir des portraits de personnages du temps.

Ce que j'ai dit de l'insignifiance de l'illustration des romans de chevalerie s'applique aux plus célèbres des imprimeurs de ce genre de livres, Michel LE NOIR (1489-1520) et Jean TREPPEREL (1491-1511), et, à plus forte raison, à leurs émules ou leurs continuateurs, le Petit LAURENS (1491-1507), Jean LAMBERT (1493-1514), Nicolas DESPREZ (1500-1517), Nicole de LA BARRE (1500-1518), un peu plus tard à Jean JANOT, à Alain LOTRIAN, à Jean BONFONS. L'art, au lieu de faire des progrès, dégénère et devient de plus en plus un métier confié à des mains inintelligentes et grossières : aussi, bien que toutes leurs éditions soient à juste titre de nos jours des objets précieux, elles n'ont, au point de vue de cet Essai, qu'un intérêt très-médiocre.

Jean PETIT (1493-1541), un des éditeurs les plus actifs et les plus renommés de son époque, associé à presque toutes les grandes opérations de la librairie parisienne, a donné, outre ses ouvrages classiques et quelques romans de chevalerie, plusieurs beaux Missels. Tel est celui de Bourges, et surtout celui de Troyes. Le plus beau livre à gravures qu'il ait publié a pour titre : *Heures de Nostre Dame translatees en francoys et mises en ryme, additionnees de plusieurs chants royaux figures et moralises par Pierre Gringoire, herault d'armes, etc., par commandement de madame Regnee de Bourbon, duchesse de Lorraine*, etc., in-4° goth., sans date, mais avec privilége du 10 octobre 1525. Parmi les 15 grandes gravures que contiennent ces Heures, la dernière seule porte le G avec l's intérieur surmonté de la croix de Lorraine. Les six gravures des chants royaux sont de même style que les précédentes, mais diffèrent complétement de tout ce qu'on a attribué à Geofroy Tory avec le plus de probabilités. Je n'ai donc pas cru devoir faire figurer ce livre parmi ceux dont on lui reconnaît les gravures.

Je ne mentionnerai qu'en passant Pierre LE DRU (1494-1510), à propos des moralités qu'il imprimait pour le compte de Gringore et où le burin seconde, par sa naïveté, les hardiesses irrévérencieuses de la polémique en action du prince de la basoche. — Josse BADE (1498-1535), l'imprimeur érudit, précurseur des Estienne, offre dans l'*Encomium trium Mariarum* plusieurs sujets d'un beau dessin et d'une belle finesse d'exécution, et aussi dans sa *Stultifera navis*, dont il est à la fois l'auteur et l'imprimeur. Ses figures rivalisent avec celles que Sébastien Brandt a dessinées pour une autre *Stultifera navis*, poëme dont ce jurisconsulte,

(1) Les deux planches gravées, l'une sur cuivre, l'autre sur bois, ayant 8 centimètres de large et 13 centimètres de hauteur, représentant l'une : l'*Adoration des bergers*, et l'autre, la *Salutation angélique*, dont la première faisait partie de plusieurs des livres d'Heures de Simon Vostre, et la seconde, d'un Missel in-f° imprimé en 1519, par Jean Olivier pour Jacques Cousin, prouvent que non-seulement les petits sujets servant d'encadrement étaient gravés sur cuivre, mais aussi les compositions d'une beaucoup plus grande dimension. Ces deux planches, dont les originaux appartiennent à M. Piot, ont paru dans la livraison de 1861 du *Cabinet de l'Amateur*, qu'il publie avec talent et succès. On peut juger par la planche sur cuivre, où les bords sont conservés intacts, et où les traits de la gravure sont plus fins et plus vifs, de la différence avec la gravure sur bois, dont les bords sont éraillés ou endommagés, et qui a plus souffert à l'impression.

qui a orné un grand nombre d'ouvrages de ses dessins, fut aussi l'auteur.

D'autres imprimeurs et libraires d'Heures, que nous amène l'ordre chronologique, Guillaume EUSTACE (1493-1521), Thielman KERVER (1497-1522), Guillaume ANABAT (1500-1510); les HARDOUYN, Gillet (1500-1521) et Germain (1500-1543); Guillaume GODARD (1510-1523), mériteraient sous certains rapports une analyse comparative de leurs productions, qui se répètent et se copient trop souvent des uns aux autres; mais je ne saurais anticiper sur le travail plus approfondi que M. J.-Ch. Brunet leur réserve à la fin de son Manuel. Je me bornerai à dire que, bien que remarquables à différents titres, les livres liturgiques de ces imprimeurs sont restés, la plupart du temps, bien au-dessous de ceux de Simon Vostre et Pigouchet, sous le rapport de l'ornementation. Cependant Gilles Hardouyn et Godard, dans leurs Heures en petit format, s'inspirent quelque peu des influences de la Renaissance.

Le premier des Estienne (1500-1521), de même que son fils Robert Estienne, et son petit-fils Henri Estienne, ont bien rarement orné leurs livres de gravures; mais, dans les belles impressions grecques de Robert Estienne, les frises en tête des chapitres et les grandes initiales fleuronnées rappellent le plus beau style des manuscrits de la Renaissance. Il en est de même de Gilles de GOURMONT (1507-1533), et de Simon de COLINES, dont nous parlerons plus loin.

La famille des REGNAULT mériterait, sous plusieurs rapports, surtout au point de vue de l'*illustration* des livres, une monographie. Elle paraît s'être adonnée au culte des arts avec une ferveur toute particulière. Le plus ancien de ses membres', Pierre Regnault, de Caen (1489-1520), faisait exécuter à Rouen, dès 1491, des Heures qui rivalisent avec celles des presses parisiennes. François Regnault (1500-1524), que l'on confond ordinairement avec son fils, a imprimé quelques ouvrages très-curieux, la *Toison d'or*, le *Grant Voyage de Iherusalem*, le *Tite-Live* de Berchoire, les *Passages d'oultre mer*. Il avait acquis chez l'étranger une véritable réputation pour l'exécution des Heures; c'est ce qu'atteste la multiplicité des éditions des Heures *ad usum sarum* (à l'usage de Salisbury), et celle des *Prymers*, ou Heures canoniales du même diocèse. Son fils François (1525-1541), dont la veuve, Madeleine Boursette (1551-1556), a continué avec beaucoup de goût et d'intelligence les opérations artistiques, a donné à la marque de l'*Éléphant* une notoriété justifiée par la perfection de quelques-uns des ouvrages à gravures sur bois sortis de cette imprimerie. Tel est le *Novum Testamentum*, in-16, que Madeleine a publié en 1552. Quelques-unes des planches de ce charmant volume pourraient être attribuées à Geofroy Tory. Pierre REGNAULT, leur fils (1531-1546), gendre de Claude Chevallon, a publié de petits ouvrages où il s'est évidemment inspiré des inimitables compositions d'Hans Holbein. Telle est sa *Biblia picturis illustrata* et ses *Icones historiarum Veteris Testamenti*, dont j'ai déjà parlé col. 74.

Galliot DUPRÉ (1512-1557) fut un des principaux libraires-éditeurs de Paris, dans la première moitié du XVI[e] siècle. Venant après la mort de Verard, il a publié comme lui les ouvrages de littérature en vogue, romans de chevalerie, poésies contemporaines, chroniques. La plupart de ses publications renferment des gravures, et tout me porte à croire qu'il les faisait exécuter pour son compte. Il fit imprimer ses publications chez Antoine et Nicolas Cousteau, Nicolas Savetier, Michel Vascosan, Michel Fezendat, François Regnault, Pierre Vidouvé, Antoine Augereau, Simon du Bois, etc. Ses éditions sont fort recherchées et méritent de l'être par leur belle exécution.

Le fils de cet éditeur actif et intelligent, Galliot II Dupré, a donné la plus élégante de toutes les gravures sur bois qui ornent les livres portant le nom de Galliot Dupré; c'est celle qui forme l'entourage de l'édition de *Ori Apollinis de sacris Egyptiorum*, 1574, pet. in-8. C'est une traduction latine et française de l'édition grecque-latine donnée par Jacques Kerver; les gravures sur bois sont les mêmes que celles de l'édition de Kerver, mais le frontispice est un véritable chef-d'œuvre, quant au dessin et à la finesse d'exécution : on peut supposer que Jean Cousin est l'auteur de cette composition. La représentation d'une *galère* avec un fort éperon à la proue est digne de remarque.

Nous ne nous étendrons pas davantage sur les livres à gravures sur bois de Galliot Dupré et des imitateurs des Verard, des Le Noir, des Trepperel: l'art reste stationnaire, mais nous allons le voir se modifier par l'influence italienne et prendre un caractère tout nouveau.

GEOFROY TORY, imp.-libr. (1518-1538), dessinateur, graveur, peintre, écrivain.

Ce grand artiste, qui paraît avoir été universel, comme les hommes de génie de son époque, était versé dans les littératures grecque, latine et même hébraïque. Il fut un des propagateurs les plus zélés de la langue française, dont il réforma l'orthographe. Il abandonna le professorat pour apprendre l'art de l'imprimerie, auquel il devait plus tard tracer des règles, et c'est à Paris, chez le plus ancien des Estienne, qu'il publia, en 1512, la première édition de l'*Itinerarium Antonini*.

Les recherches si consciencieuses de M. Auguste Bernard pour faire mieux connaître Geofroy Tory; ses efforts pour lui restituer les œuvres d'art que la modestie de cet artiste et l'indifférence de ses contemporains avaient laissées tomber dans l'oubli, ont rendu un grand service à l'histoire de la gravure sur bois en France, en nous faisant étudier avec plus de soin les productions remarquables qu'on lui attribue.

Né à Bourges vers 1485, Tory put s'initier de bonne heure, dans sa ville natale, à l'expansion de ce grand art français dont cette province était le foyer depuis deux siècles, et qui nous a légué tant de chefs-d'œuvre en architecture, en sculpture, en peinture, en vitraux et en miniatures. Il alla, vers 1505, continuer ses études littéraires et celles d'artiste à Rome et à Bologne. De retour à Paris, vers 1508, il fut nommé professeur au collége du Plessis, puis au collége de Bourgogne, et publia plusieurs ouvrages imprimés d'abord chez Henri Estienne, ensuite à Lyon, et enfin, à Paris, chez Gilles de Gourmont. En 1516, il fit un nouveau voyage à Rome, où il s'occupa particulièrement de l'étude des antiquités. La manière dont il en parle dans son *Champ fleury* prouve qu'il les vit en artiste. C'est là qu'il étudia l'ouvrage italien de Sigismond Fanti (Venise, 1514), sur les proportions mathématiques des lettres, dont il déclare s'être inspiré. De retour à Paris, vers 1518, il fut reçu libraire, et l'on peut croire qu'il s'adonna à l'étude du dessin appliqué à l'*illustration*, d'après les conseils du célèbre peintre miniaturiste Jean Perréal, plus connu sous le nom de Jean de Paris et dont il dit être l'ami (1). Il fut reçu imprimeur en 1529 et exerça cette profession jusqu'en 1538.

Il paraît certain qu'il fut un habile peintre en miniature, et, si l'admirable peinture en tête du manuscrit de Diodore de Sicile, où François I[er] est représenté au milieu de sa cour, est de lui (2), Geofroy Tory mérite d'être placé à côté de Perréal et de Jean Fouquet. Cette même composition, exécutée sur bois en tête de l'édition de ce même ouvrage qu'il imprima en 1535, est aussi un chef-d'œuvre et l'on aime à croire qu'elle a été gravée par lui.

Mais ce sont surtout ses livres d'Heures qui ont rendu son nom célèbre. On peut y suivre le passage de l'art ancien, encore un peu rude dans les premières, vers un art transformé qui nous offre, dans ses dernières Heures, le plus beau type de la Renaissance.

Son premier livre d'Heures, entouré d'encadrements remarquables, mais dans sa première manière, parut en 1525, imprimé chez Simon de Colines. Une partie des exemplaires porte le nom de celui-ci, les autres celui de Geofroy Tory. Le privilége dit qu'il lui a été accordé « pour *avoir faict* et fait faire certaines histoires à l'antique, et pareillement aucunes autres à la moderne pour icelles imprimer et servir à plusieurs usages d'Heures et avoir à cet effet vacqué certain long temps et faict plusieurs grans frais, mises et depenses. »

Ses talents d'artiste, de littérateur et de typographe lui méritèrent de François I[er] (en 1529) le titre d'imprimeur royal, titre qui fut transmis ensuite à Néobar pour le grec, à Robert et à Charles Estienne pour le latin et l'hébreu, à Olivier Mallard, successeur de Tory, pour le français, et à Denys Janot pour la même langue (1).

La propriété de ses belles créations fut efficacement protégée. A la fin des Heures du 20 octobre 1531 se trouve un privilége accordé à Geofroy Tory par le pape Clément VII et François I[er], pour lui assurer pendant dix ans le monopole des encadrements et figures quelconques, *coronamenta cum suis omnibus aliis qui-*

(1) Dans son *Champ fleury*, qu'il a imprimé en 1529, on voit deux figures humaines dessinées dans un cercle pour servir de démonstration à la forme que devraient avoir les lettres I et K. A ce sujet Geofroy Tory nous dit : « ... la sequente figure que iay faicte après celle que ung myen seigneur et bon ami, Iean Perreal, autrement dict Iean de Paris, varlet de chambre et excellent painctre des roys Charles huitiesme, Louis douziesme, et François premier de ce nom, m'a communiquee et baillee moult bien pourtraicte de sa main. »

(2) Ce magnifique exemplaire petit in-folio, présenté à François I[er] et conservé dans son ancienne reliure toute parsemée des F, a été adjugé, à la vente de la bibliothèque de mon père, en 1810, à M. J.-Ch. Brunet, notre célèbre bibliographe, pour la somme de 1,300 francs. Il est maintenant en Écosse dans la bibliothèque du duc d'Hamilton. Dibdin, dans son *Decameron*, a donné la gravure du portrait de François I[er]. Il serait bien désirable que M. le duc d'Hamilton fît exécuter une photographie de cette belle miniature et des miniatures plus petites, particulièrement celle des *ichthyophages*, qui, je me le rappelle, était des plus admirables.

(1) Le privilége du *Champ fleury* de cette année semble résumer les titres que Geofroy Tory n'a qu'imparfaitement transmis à la postérité : « François, par la grâce de Dieu, etc. Notre cher et bien « ame maistre Geofroy Tory de Bourges, libraire de- « mourant a Paris, nous a faict dire et remonstrer « comme pour toujours divulguer, accroistre et de- « corer la Langue latine et françoise, il a puis cer- « tain temps ença faict et compose un Livre en prose « en langaige François, intitule. Lart et science, etc.. « nous suppliant et requerant a cette fin luy donner « et ottroyer Privilege, permission et licence d'icel- « luy Livre imprimer ou faire imprimer : *ensemble* « *certaines Vignettes a Lantique et a la Moderne.* « Pareillement *Frises, Bordeures, Coronemens et Entrelas*, pour faire imprimer Heures en telz usages « et grandeurs que bon lui semblera, durant le « temps et terme de *Dix ans*, etc. Savoir vous fai- « sons que..... ayant regard et considerations aux « peines, labeurs, frais et despens qu'il lui a convenu « porter et soustenir, tant a la composition dudit Li- « vre, que pour la taille desdites Histoires, Vignettes, « Frises, Bordeures, Coronemens et Entrelas, pour « faire imprimer Heures, comme dit est, en plusieurs « usages et grandeurs, etc... » (5 septembre 1529.)

buscunque figuris, servant à ces Heures de la Vierge et à tous autres livres qu'il imprimerait, sous peine d'excommunication du pape. L'édit du roi inflige une amende de 25 marcs d'argent, et l'entière confiscation de tout livre imprimé contrairement à cette défense. Par addition le roi lui concède une prorogation de son privilége pour six ans, et de nouveau il y ajoute quatre autres années.

Peu de typographes ont réuni autant de qualités que Tory; et l'étude des beaux-arts l'occupa tout entier, comme il nous l'apprend lui-même dans le petit poëme en dialogue qu'il composa sur la mort de sa fille Agnès, à laquelle il avait inspiré le goût des arts et des sciences. La mort de cette fille chérie le plongea dans une profonde douleur, et c'est dans le petit poëme qu'il composa pour honorer sa mémoire qu'il répond ainsi à la question qu'on lui fait pour savoir quel est l'*auteur* de l'urne où reposent ses cendres (l'EMBLÈME DU POT CASSÉ) :

« *Monitor*. Hanc tibi quis struxit gemmis insignibus urnam ? — *Agnes*. Quis? meus in tali nobilis arte pater. — *Monitor*. Excellens certe est *figulus* genitor tuus. — *Agnes*. Quotidie tractat sedulus *ingenuas* artes. »

Ainsi, comme le dit sa fille, Geofroy Tory aimait tous les arts et les *exerçait assidûment*. Son interlocuteur cite même l'art du *potier* où il *excellait* (excellens figulus).

Quant à ce talent pour la poterie, j'avais d'abord pensé que c'était par allusion à l'emblème du *Pot cassé*, objet de cet entretien, que cette qualité lui était donnée. Déjà M. Aug. Bernard avait remarqué que sur une belle estampe gravée sur bois représentant l'*ancienne et la nouvelle alliance*, ayant 38 cent. de large sur 27 de hauteur, et divisée en deux parties par un arbre au pied duquel est l'*homme*, placé ainsi sur la limite des deux mondes, cette croix de Lorraine est figurée, et que cette même composition, avec tous les sujets et inscriptions qui l'accompagnent, se trouvait reproduite sur un plat émaillé d'une grande beauté. Ces mêmes sujets avec leurs inscriptions y sont groupés dans un ordre chronologique, la forme circulaire du plat n'ayant pas permis de conserver la disposition de la planche gravée sur bois. Au centre de ce plat est la figure de Marguerite de Valois, sœur de François Ier (1). Cette composition, il est vrai, était attribuée à Jean Cousin, mais depuis M. Devéria a cru devoir la replacer dans l'œuvre de Geofroy Tory. Cette gravure sur bois est-elle postérieure à la confection du plat, ou le plat est-il une copie de la gravure ? C'est ce qu'il serait difficile de savoir. Une publication toute récente des élégantes poteries de Henri II et de Diane de Poitiers (1) vient jeter un jour tout nouveau sur cette question. Un artiste aussi distingué par son pinceau que par la connaissance qu'il a des productions du moyen âge, M. Em. Vattier, sans avoir rien su du petit poëme où Geofroy Tory se désigne comme *excellent potier*, a remarqué que dans ces charmants produits d'un art alors tout nouveau en France, le goût exquis des ornements offrait des rapports frappants avec le genre des décorations des livres de Geofroy Tory. Il n'a donc pas hésité à le regarder comme l'auteur des poinçons qui, enfoncés dans la pâte et revêtus d'émail, embellissent ces poteries si précieuses exécutées pour François Ier, dont Geofroy Tory était l'imprimeur, et plus tard pour son fils Henri II. J'ai toujours cru que, quelque habile et savant typographe que fût Geofroy Tory, le titre d'imprimeur du roi lui avait été donné plutôt comme artiste que comme imprimeur, et ceci confirmerait mon opinion. Il y a donc tout lieu de croire qu'après avoir cédé son imprimerie en 1535, il s'occupa alors plus particulièrement de l'art tout nouveau alors de la poterie, et l'on peut admettre aussi que son goût pour les arts le fit intervenir dans la direction du grand atelier de gravure sur bois qui marquait, on ne sait pas encore trop pourquoi, d'une croix de Lorraine ses produits si nombreux. (Voy. col. 145.)

Le célèbre Jean Grolier, intendant des guerres dans le Milanais, en faisant dessiner des motifs de reliure et en les faisant exécuter à ses frais et sous ses yeux, avait créé en France une école de reliure qui devait bientôt surpasser celle de l'Italie. Tory, comme il nous l'apprend lui-même en tête de son *Champ fleury*, travailla pour la maison de cet illustre amateur (2).

Il fut aussi probablement l'un des *deux re-*

(1) Ce plat, attribué à tort à Pierre Ruxmend, émailleur de Limoges, fut très-certainement exécuté dans l'atelier de Paris d'où sont sortis tant d'autres beaux ouvrages de faïence. Il appartient aujourd'hui à M. Cambacérès, après avoir fait partie du cabinet de M. Baron. Il a été gravé dans l'ouvrage publié à Paris en 1848, par M. Hauser, intitulé : *Meubles et armures du moyen âge*.(Voy. Aug. Bernard, *Tory*, p. 186-190.)

(1) M. Delange père en est l'éditeur et M. Delange fils le dessinateur.

(2) « Le matin du jour de la Feste aux Roys, apres « avoir prins mon sommeil et repos et que mon esto- « mac de sa legiere et joyeuse viande avoit faict sa « facile concoction, que lon comptoit M. D. XXIII, « me prins a fantasier en mon lict, et mouvoir la « roue de ma memoire pensant à mille petites fan- « tasies, tant serieuses que joyeuses, entre lesquelles « me souvins de quelque Lettre antique *que javoys « nagueres faicte pour la maison de mon seigneur le « Tresorier des guerres maistre Jehan Grostier, conseil- « ler et secretaire du Roy nostre sire*, amateur de bon- « nes lettres, et de tous personnages savans, desquels « aussi est tres ame et extime tant dela que deça les « mons. A cette cause me voulant employer aucune- « ment a lutilité du bien public, ay pense demons- « trer et enseigner en ce present petit œuvre la ma- « niere de faire symmetriquement, c'est a dire, par « deue proportion, lettre Attique, etc., etc. »

lieurs jurés autorisés à en exercer les fonctions simultanément avec celles d'imprimeur (1). Je possède en effet plusieurs de ses ouvrages, format petit in-4° et petit in-8°, décorés de sa marque, entourée d'ornements divers. Dans l'un d'eux ces ornements sont poussés en or (2).

Le séjour que fit Geofroy Tory en Italie, à deux époques différentes, donna à son style plus d'élégance et de correction. Il nous informe lui-même dans son livre intitulé *Champ fleury*, que, pour mieux représenter un bas-relief qu'il a vu en Italie, l'*Hercule gaulois*, « il en a faict un deseing », et l'on peut croire que la gravure sur bois (p. 34) est aussi de sa main. La croix de Lorraine qui figure dans ce dessin est le principal argument de M. Auguste Bernard pour en attribuer la gravure à Geofroy Tory, et par conséquent pour le reconnaitre comme le graveur de toute planche marquée de la croix de Lorraine. Cette marque, qui se retrouve aussi au bas de la belle lettre ornée G du *Thesaurus latinæ linguæ* de Robert Estienne, en 1536, donnerait quelque probabilité à l'opinion de M. Bernard, puisque cette lettre est la première du nom de Geofroy Tory. Mais cette conjecture n'acquerrait de force que si cette marque se retrouvait sur la lettre T de ce bel alphabet.

On ne saurait douter que Tory ne fût un habile graveur de caractères, puisque l'inscription funéraire citée par La Caille dans son *Histoire de l'imprimerie* nous apprend qu'il a été le maître de Garamond. Or, du moment où il est certain que Geofroy Tory était un habile dessinateur et un habile graveur sur acier des types de son imprimerie et probablement des caractères italiques employés par Simon de Colines, il lui était facile de graver sur bois, à moins que les règlements et les usages ne s'y fussent opposés.

(1) Plus tard, par l'édit du Roi du 7 septembre 1686, il fut interdit formellement aux imprimeurs et aux relieurs de cumuler deux fonctions, sous des peines sévères : « La faculté de relier, dorer et orner les livres, appartiendra aux seuls maîtres et doreurs ; et défenses sont faites à tous libraires et imprimeurs, et à tous autres, de relier eux-mêmes, ni faire relier ou dorer aucuns livres par d'autres que par les maîtres relieurs et doreurs, à peine de confiscation et d'amendes. » Ces règlements, qui séparaient chaque profession, étendirent fort loin les distinctions, puisque, en 1640, l'imprimeur Pierre Moreau, qui prenait même le titre d'Imprimeur ordinaire du Roi, se vit interdire, par la communauté des libraires, le droit de vendre ses livres d'Heures qu'il avait exécutés par le nouveau procédé typographique au moyen duquel il imitait l'écriture.

(2) Un joli volume d'Heures, très-petit in-8°, imprimé en caractères gothiques sur vélin pour *Hermanum* (Germain) Hardouyn, dont la marque est en tête, est revêtu d'une charmante reliure avec la plaque en or représentant le Pot cassé de Geofroy Tory. Ce volume, appartenant à notre Bibliothèque impériale, est peut-être le seul exemple d'un livre non imprimé par Geofroy Tory qui serait revêtu de cette reliure. Il n'est orné d'aucune gravure.

Ne pouvant ici apprécier les mérites de Geofroy Tory, ni entrer dans les détails de sa vie d'artiste, je me bornerai à indiquer la série des ouvrages qu'il a publiés ou imprimés, ou dont il fut l'éditeur.

1509 (6 octobre),— *Cosmographia Pii Papæ*, imprimé pour G. Tory, par Henri Estienne, petit in-4°.

1510 (7 juillet). — *Quintiliani Institutiones*, imprimé à Lyon, sans nom d'imprimeur (G. Tory en fut l'éditeur), format in-8°.

— *Valerii Probi Grammatica*, Paris, Gourmont, format in-8° (le privilége est de 1510).— On y trouve un dialogue en vers par G. Tory.

1512.— *Antonini Augusti Itinerarium*, imprimé chez Henri Estienne Ier, in-16.

1523. — *Gothofredi Torini Biturigi in filiam charissimam Epitaphia et dialogi*, Parisiis e regione scholæ decretorum (Simon de Colines), in-4°.

Le seul exemplaire connu appartient à M. le marquis de Morante, à Madrid. En voyant sur cet opuscule apparaitre, pour la première fois, l'emblème du Pot cassé avec la devise NON PLUS, et au-dessus un nuage avec des langues de feu, où l'on voit l'image d'une figure s'envolant au ciel, on ne peut douter que Geofroy Tory n'ait voulu rappeler ainsi le souvenir de la perte d'une fille chérie. Il nous a donné la *clef* de ce cadenas fermé et de ces chaines qui entourent le livre de vie qui sert de base au Pot cassé, dont l'idée a pu lui être suggérée par la représentation d'un semblable pot cassé dans l'*Hypnerotomachia di Poliphilo*, imprimée par Alde en 1499, au bas duquel on lit : ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ ΒΕΒΑΙΟΤΕΡΟΝ ΟΥΔΕΝ.

1525 (17 février). — *Horæ in Laudem beatiss. Mariæ semper virginis secundum consuetudinem curiæ Romanæ, ubi orthographia, puncta et accentus suis locis habentur*. Parisiis, apud magistrum Gothofredum Torinum Bituricum, ad insigne vasis effracti, in via Iacobæa. Gallice, *au Pot cassé*, en la rue Sainct Iacques. MENTI BONÆ DEVS OCCVRRIT. Et audessous de l'emblème du Pot cassé et au bas de la page les mots : NON PLVS (1).

A la dernière page du volume, on lit en lettres capitales : *Excudebat Simon Colinæus, Parisiis, e regione scholarum decretorum*, *anno*

(1) Mon exemplaire porte seulement ces mots. M. Auguste Bernard dit qu'il y a des « exemplaires au nom de Simon de Colines seul, et d'autres au nom de Tory seul. Ceux de Colines portent, dit-il, la grosse marque de cet imprimeur, avec les lapins et les lettres S. D. C. Dans le champ et au bas : S. DE COLINES. Puis vient la souscription : *Parisiis, apud Simonem Colinæum*. M.D.XXIIII. » Cette édition serait donc antérieure aux deux autres. Y aurait-il eu trois éditions semblables quant au texte, mais dont on aurait varié les titres ?

Christi Jesu nativitatis M.D.XXV. XVII cal. Fabr. Le format est in-8. Signatures A.-T. L'impression est en beaux caractères ronds, le privilége seul est en *caractères gothiques.* — L'encadrement du titre est d'un style plus simple et un peu plus archaïque que les 16 encadrements qui, répétés, entourent toutes les pages du volume, et sont du goût le plus pur et le plus orné de l'époque de la Renaissance. Au verso du titre, dans l'ornementation de l'encadrement, de petits cartouches contiennent les mots : GEOFROY, TORY, et d'autres ses devises : SIC UT et NON PLVS. Tous les encadrements du bas des pages, excepté un seul, répété plusieurs fois (celui où est l'F couronné), ont la ✢. Quelques-uns portent les chiffres 16, 10, 3. Chaque cadre de recto ne se trouve répété qu'au verso, en sorte qu'en ouvrant le livre on ne voit jamais reparaître les mêmes sujets. Les grandes compositions, au nombre de treize, sont : 1 et 2. L'Annonciation, qui occupe les deux pages.— 3. La Visitation. — 4. La Nativité. — 5. L'Adoration des bergers. — 6. L'Adoration des mages. — 7. La Présentation au temple. — 8. La Fuite en Égypte.— 9. Le Couronnement de la Vierge. — 10. Le Crucifiement de Jésus (1). — 11. La Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres. — 12. La Pénitence de David. — 13. Le Triomphe de la mort. Toutes ces grandes compositions sont accompagnées de la ✢, et les mots NON PLVS figurent quelquefois sur le fronton des monuments.

Voici maintenant, d'après l'exemplaire appartenant à la Bibliothèque impériale, le titre en français mis à la même édition latine :

— *Heures à la louange de la Vierge Marie, selon lusage de Rome.* Esquelles sont contenues les quatre Passions, Le Seruice commun pour le temps dapres Pasques et pour le Caresme. Le seruice de Laduent Et dudit Aduent iusques a la Purification nostre Dame. Pareillement les heures de La Croix et du Sainct Esperit. Les sept Pseaumes. Vespres. Vigiles et Commendaces des Trespassez, auec raisonnable nombre doraisons, et suffrages des Sainctz et Sainctes. A la fin sont les heures de la Conception nostre Dame et le Symbole de Athanase. Le tout au long, sans y rien requerir, est tres correct, en bonne orthographie de poincts, daccens et diphtongues situez aux lieux a ce requis. Et sont a vendre, par maistre Geoffroy Tory de Bourges, libraire demorant à Paris, sus Petit pont, ioignant lhostel Dieu, a l'enseigne du Pot casse. — Suit la devise : *Menti bonæ Deus occurrit.* Aucune indication au-dessous de la marque du Pot cassé. A cette édition le privilége, placé au verso du titre, est imprimé en *caractères romains,* et à la dernière page on lit : « Ces presentes heures a lusage de Rome furent acheuees de imprimer le mardi dix septiesme iour de Ianuier mil cinq cens vingt cinq : pour maistre Geofroy Tory de Bourges, libraire demorant a Paris, sus Petit pont ioignant lhostel Dieu, a lenseigne du Pot casse. » Suit la marque avec les deux devises *Menti bonæ,* etc., et *sic, ut, vel, ut, non plus.*

Il semblerait, d'après cette date, que cette édition est antérieure à la précédente. Mais il n'en est rien, puisque quelques-uns des chiffres qui figuraient parmi les ornements de l'édition toute latine ont disparu de celle-ci, et qu'on en aperçoit encore quelque trace, le burin n'ayant pas enlevé totalement le chiffre 10. Selon le calcul de M. Bernard, le mardi 17 janvier (nouveau style) correspondrait à un jour près à la date du 17 février 1525, d'où il conclut à l'identité des deux éditions, ce que j'ai aussi constaté. Il suppose que la suppression des chiffres a été opérée durant le cours même du tirage et sous presse, et que la souscription finale (ainsi que les deux premiers feuillets) ont été imprimés un jour avant l'impression de la souscription latine au nom de Simon de Colines.

1527 (12 octobre). — *Horæ in laudem Beatiss. Virginis Mariæ, ad usum romanum.* Imprimé chez Simon de Colines, in-8. Sign. A-Z. — Le privilége de François Ier, daté de Chenonceaux, le 5 septembre 1526, étend à dix ans les droits de Geofroy Tory « pour aucunes histoires et vignettes a lantique par luy cy deuant faict imprimer. » Il comprend le *Champ fleury* sous le titre de « Art et science de la deue et vraye proportion des lettres. » Les encadrements et les compositions sont les mêmes que dans l'édition de 1525, mais aux treize grands sujets trois autres sont ajoutés. Ce sont Saint Joachim et Sainte Anne s'embrassant, la Sainte Trinité et la Vierge avec l'Enfant Jésus.

— (22 octobre). — *Horæ in laudem*..... (à l'usage de Paris). Imprimé chez Simon Sylvius (Du Bois), caractères gothiques, signat. A-S. On lit à la fin : « Ces presentes heures a lusage de Paris, priuilegiees pour dix ans commenceans a la presente date de leur impression, furent acheuees dimprimer le vingt deuxiesme iour doctobre mil cinq cens vingt sept par maistre Simon du Bois, imprimeur, pour maistre Geofroy Tori de Bourges qui les vend a Paris a lenseigne du Pot casse. » — Dibdin a fait avec raison un grand éloge de ce livre : il le mérite, mais quant au dessin seulement des grands sujets, dont la gravure, quoique d'un véritable artiste, est cependant assez grossièrement exécutée. Les vignettes qui entourent les marges représentent des fleurs, des oiseaux, etc., comme on en voit

(1) En neuf encadrements au-dessus de la tête de Jésus-Christ sont les mots : *Quos alii meruere fero patiorque labores.* Les mots : *sic vos non vobis.... apes, aves, oves, boves* accompagnent dans plusieurs des encadrements la représentation de sujets analogues.

dans les manuscrits; mais ces sujets, n'étant pas soutenus par un fond, se trouvent détachés et sans liaison entre eux. La gravure de ces encadrements est également grossière, et ils sont en somme très-inférieurs aux autres bordures dans le style de la Renaissance que l'on admire dans les précédentes Heures.

Aucune des 13 gravures ne porte la ✢, non plus que les encadrements, où l'on voit cependant figurer l'emblème du Pot cassé, ainsi que l'F couronné, la Salamandre couronnée, l'écu de la mère du roi, parti de France et de Savoie, avec sa cordelière de veuve, son initiale L couronnée, l'écu parti de Navarre et de France avec les lettres H et M entrelacées (initiales de Henri d'Albret et de Marguerite, sœur de François I[er]).

1529 (13 avril). — *Sommaire des chroniques* (traduit d'Egnatius par G. Tory), in-8°. Imprimé par lui. (La reliure de mon exemplaire porte la représentation du Pot cassé avec de riches ornements.)

— *Champ fleury*, auquel est contenu l'art et science de la deue et vraye proportion des lettres attiques, 1529 (1), petit in-f°. Imprimé pour G. Tory par Gilles de Gourmont.

La seconde édition du même livre a paru sous ce titre : *l'Art et Science de la vraye proportion des lettres*, chez Vivant Gaultherot, 1549, in-8°.

— *Ædiloquium..... item Epitaphia septem de amorum aliquot passionibus*, imprimé chez Simon de Colines, 1529.

— (5 octobre). — *Les Tables de Cebes*, translatez du latin, très-petit in-8°. Imprimé par G. Tory. J'ai un exemplaire avec l'indication du Pot cassé et un autre avec celle de Jean Petit (la composition est la même).

— (8 février). — *Horæ in laudem Beatissimæ Virginis Mariæ secundum usum romanum*, in-16, (sign. A — Y), 176 feuillets. Imprimé par G. Tory. — C'est dans ce charmant petit volume que parut la seconde série des compositions qui le décorent et qui sont au nombre de 19. Aucune ne porte la croix de Lorraine.

1530 (16 mars). — *Le Sacre et coronnement de la royne Eleonore* (*d'Autriche*) (au Pot cassé).

— *La Procession de Soissons*, in-4°. Imprimé par G. Tory.

1531. — *Apologie pour la foi chrestienne*, in-8°. Imprimé par G. Tory.

— (9 mai). — *Entrée de la reine* (Éléonore d'Autriche) *à Paris*, in-4°. (Au Pot cassé.)

— (5 juillet). — *Science pour s'enrichir honestement et facilement, intitulée l'économie Xenophon*, in-8°. Imprimé par G. Tory.

— (17 octobre). — *In Lodoïcæ regis matris mortem Epitaphia*, in-8°. Imprimé par G. Tory.

(1) C'est l'année où Tory fut reçu imprimeur.

1531 (20 octobre). — *Horæ in laudem... Virginis Mariæ*. Paris (signat. A-V). Imprimé par Geofroy Tory : en caractères romains. Papillon t. I, p. 134, en fait un grand éloge et prétend à tort que les gravures ont été exécutées par Woeiriot. (La reliure de mon exemplaire porte la représentation du Pot cassé avec de riches ornements. Cette belle plaque a été imprimée en or.)

A cette édition les noms de Geofroy Tory, qui figuraient dans des cartouches parmi les encadrements des éditions de 1525 et 1529, ont été enlevés. Est-ce parce que Geofroy Tory, étant l'imprimeur de cette édition, aura cru devoir supprimer son nom, puisque le livre sortait *ex officina Gotofredi Torini Biturigensis*, ainsi qu'on le voit à la souscription finale ? Quatre sujets, dont deux empruntés à l'édition de 1529, ont été ajoutés, de sorte que cette édition en contient en tout 17.

1532 (15 juin). — *Les Politiques de Plutarque*, in-8°. Traduit et imprimé par G. Tory. La version latine de Tory avait paru en 1530 à Lyon, chez G. Boullé.

— (20 juillet). — *Ordonnances nouuelles du roy nostre sire sur l'estat des tresoriers*, in-4°. Jolies bordures. Imprimé par G. Tory.

— (12 août). *L'Adolescence Clementine*,... de Clément Marot. Imprimé pour Pierre Roffet par G. Tory, in-8°, réimprimé par lui le 13 novembre 1532, le 12 février 1532 (1533 n. s.), et aussi le 7 juin 1533.

— (21 octobre). — *Histoire ecclesiastique* (d'Eusèbe), translatée... par Claude de Seyssel, in-fol. Imprimé par G. Tory.

— (21 janvier). — *Jean Marot de Caen, sur les deux heureux voyages de Gênes et de Venise*,... (1533 n. s.), in-8°. Imprimé par G. Tory, réimprimé en 1533.

1535 (avril). — *Diodore de Sicile* (les trois premiers livres de) traduits par Ant. Macault, in-4°. En tête est une gravure de la grandeur de la page, aussi bien dessinée que bien gravée sur bois, représentant François I[er] et sa cour. (La reliure de mon exemplaire porte la représentation du Pot cassé ; j'en possède un autre imprimé sur vélin.)

1541. — *Horæ... Virginis Mariæ*, imprimées en caractères romains par Olivier Mallard (1). A la fin : Excudebat Parisiis Oliverus Mallard bibliopola regius, sub signo vasis effracti, petit in-8°, sign. A-Y. — Cette édition contient 16 cadres différents qui se répètent, et 16 gra-

(1) Mallard succéda à Geofroy Tory, vers 1538. Voir le privilége de *Paraphrasis in tractatum de jure emphiteotico*. Paris, 1538, in-12 (Van Praet, *Vélins de la Bibl. du roi*, t. II, p. 72). Il a publié plusieurs ouvrages avec les planches dessinées par Tory. En 1543, l'établissement du *Pot cassé*, rue Saint-Jacques, passait à Michel de la Guierche (Maittaire, *Ann.*, t. III, p. 351).

vures de l'édition in-16 de 1522 plus deux nouvelles.

1542 (août). — *Horæ in laudem beatiss. virginis Mariæ ad usum Romanum. Officium triplex*. Parisiis, apud Oliverum Mallard, impressorem regium, in-4°, sign. A-T. — Dans cette édition, imprimée par le successeur de Tory, les gravures de l'édition de 1531 sont reproduites; quelques-unes des ‡ qui étaient restées aux grands sujets ont été effacées, tandis qu'elles sont conservées aux encadrements. Mais elle s'en distingue particulièrement par une grande planche, imitée du Triomphe d'Apollon du *Champ fleury*; elle représente le *Triomphe de la vierge Marie*. On l'y voit traînée sur un char par des licornes, suivie des Dames captives, et précédée de l'Espérance, de la Foi et de la Charité. A l'entour du char sont la Prudence, la Tempérance, la Justice et la Force. En tête s'avancent les neuf Muses, les sept Arts libéraux, les Ancelles de la Vierge.

1543.— *Horæ in laudem beatissimæ virginis Mariæ ad usum Romanum*. Parisiis, apud Simonem Colinæum, grand in-4°, sign. A-X. — Rien n'indique que Geofroy Tory soit pour rien dans ce bel ouvrage dont les grands sujets rappellent plutôt le style de ceux de la *Praxis criminis persequendi*, imprimée également par Simon de Colines. Les encadrements sont aussi d'un goût tout différent. Sur les quatorze grandes planches, six portent la ‡; sur les huit cadres complets, un seul porte cette marque.

Dans la même année, Simon de Colines imprima un autre livre d'Heures, in-8°, sign. A-X; les pages sont encadrées et contiennent treize grands sujets.

1550.—*Heures de la Vierge*, à l'usage de Rome. Imprimé par Pierre-Thielman Kerver, Paris; réimprimé en 1552. Contient les mêmes gravures que l'édition de 1529.

Le dessin des compositions de l'*Entrée de Henri II à Paris*, chez Jacques Roffet, 1549, in-4°, le goût des encadrements, surtout la présence de la croix de Lorraine sur quelques planches, avaient, dans ces derniers temps, fait attribuer ce beau livre plutôt à Geofroy Tory qu'à Jean Cousin, dont il se rapproche par le mérite des compositions et l'élégance du style. Je développerai à l'article de Jean Cousin les raisons qui me portent à le restituer à ce dernier.

Enfin je crois pouvoir attribuer à Geofroy Tory la charmante composition que l'on voit au chapitre II de l'Évangile de saint Marc dans le Nouveau Testament publié en 1552 par la veuve de François Regnault, ainsi que les quatre encadrements de la *Touche naifve* d'Antoine Du Saix, in-4, imprimé en 1537 pour Simon de Colines, et ceux de l'*Esperon de discipline* du même Du Saix qui a paru sans nom d'auteur, et sans autre indication que le blason de Savoie avec le mot FERT imprimé en rouge (1).

Selon les époques où Geofroy Tory a fait paraître ses ouvrages ornés de gravures et encadrements, le dessin et même la gravure diffèrent considérablement. Dans les plus anciens, on voit qu'il se bornait à imiter les manuscrits, surtout quant aux ornements composés d'oiseaux et de fleurs détachées; mais le dessin des grandes planches, quoique mal gravé, conserve toujours un grand style, et même le sentiment de l'école italienne. Plus tard, son goût, plus épuré, se distingue par une délicatesse, et on pourrait même dire une sorte de *parmégianisme*, qui donnent un caractère tout particulier à ses compositions; le goût dans les ornements devient exquis, et la gravure ne laisse plus rien à désirer. C'est l'art de la renaissance en pleine efflorescence.

Geofroy Tory mourut vers 1554.

De la Croix attribuée à G. Tory.

Cette marque ‡ (la croix de Lorraine), que, dans ces derniers temps, on a voulu attribuer exclusivement à Geofroy Tory, soit comme étant le graveur des bois qui sont signés ainsi, soit comme dessinateur, est une énigme que les constantes recherches de M. Auguste Bernard n'ont pu expliquer d'une manière satisfaisante. Voici mes doutes et mes conjectures au sujet de cette question, dont quelque heureuse découverte donnera peut-être un jour la solution.

1° Si l'on conçoit que Woieriot, *né en Lorraine*, ait marqué ses gravures en taille-douce sur cuivre (2) et celles en relief sur bois d'une croix de Lorraine, pourquoi Geofroy Tory, *né*

(1) Ce mot, que l'on a cru la devise d'un imprimeur, est le *motto* de la maison de Savoie; il est composé des quatre initiales de la devise *Fortitudo ejus Rhodum tenuit*.

J'ai vu dans la bibliothèque du roi de Wurtemberg un superbe manuscrit d'Heures contenant un grand nombre de belles miniatures du style français dont la reliure est aux armes de Savoie. Il porte la date de 1310 accompagnée de ce mot FERT ainsi expliqué : *Fortitudo ejus Rhodum tenuit*; au-dessous on lit : *Amadeus Rhodum tenuit*. Une note d'une ancienne écriture indique que le comte de Savoie, ayant contribué à repousser les Turcs de Rhodes, demanda de porter l'armoirie conservée depuis par les ducs de Savoie : une croix blanche sur un champ rouge, qui est celle des chevaliers de Saint-Jean. En mémoire de cette défense de Rhodes le comte de Savoie fonda l'ordre *della Nunciata* ou Annonciade de la Sainte-Vierge. J'ai dit plus haut que dans les belles Heures du 24 octobre 1527, de Geofroy Tory, on voit figurer l'écu de Louise de Savoie, mère de François Ier, parti de France et de Savoie.

(2) Les gravures sur bois portant la marque de Woieriot (un W surmonté de la croix de Lorraine) sont très-rares, et l'on n'en connaît guère que dans le *Josèphe* de Lyon, 1566, in-fol. dont M. Olivier Barbier possède un exemplaire. On répète cependant, sur la foi de Papillon, que Woeiriot est le graveur d'un grand nombre de planches sur bois; mais peut-on avoir une entière confiance en ce que dit Papillon?

à Bourges, ce dont il s'honorait dans ses poésies, et qui signait ses livres du titre de *Gothofredus Torinus Bituricus*, ou de Geofroy Tory, *citoyen de Bourges*, aurait-il adopté cette croix de Lorraine?

2° Cette marque, dit-on, est la représentation figurée du *toret* (1), qui, dans son emblème du *Pot cassé*, le traverse. Mais la croix de Lorraine ne ressemble guère à un toret, à en juger par la marque que l'on voit imprimée sur les livres et sur les reliures des livres de Geofroy Tory dans les formats in-12 et in-4°.

3° Nous voyous apparaître cette marque, dépouillée de tout support, pour la première fois sur le titre des *Commentarii initiatorii in quatuor evangelia* de Le Febvre d'Estaples (2), in-fol. imprimé à Meaux en 1522. La préface est datée de Metz, 1521. Cette ‡ se trouve placée dans un grand cadre orné des symboles des quatre évangélistes.

Elle se montre la même année, non plus sur un livre sorti des presses de Simon de Colines, avec qui Geofroy Tory avait des relations, mais sur un in-folio imprimé par François Regnault. Il a pour titre : *le Rozier historial de France contenant deux Roziers*. A la fin : cy fine le Rosier hystorial de France nouuellement imprime a Paris le XXVI[e] de feurier lan mil cinq cens et XXII auant Pasques (1523 nouveau style).

Elle apparaît ensuite sur l'encadrement d'un des livres imprimés par Simon de Colines en 1523 (3), sur une des marques TEMPVS du même imprimeur, et en 1529 sur trois des gravures du *Champ fleury* de Geofroy Tory. On la trouve de 1523 à 1540 sur beaucoup d'autres livres de Simon de Colines et de Robert Estienne. Geofroy Tory est mort vers 1554, et l'on rencontre des gravures sur bois portant la croix de Lorraine jusque dans l'année 1599 et même 1632 (4). Enfin une trentaine de marques d'imprimeurs, très-diverses pour l'exécution et appartenant à des libraires établis dans différentes villes et à diverses époques, portent dans un coin cette marque énigmatique.

4° Woieriot ne saurait avoir gravé ni les sujets qui portent la croix de Lorraine et qui sont datés de 1523, ni, ainsi que l'affirme Papillon, ceux qui ont cette marque dans le *Champ fleury* de Geofroy Tory, puisque cet ouvrage parut en 1529, et que Woieriot n'est né qu'en 1532 (1).

5° Dans les Heures de Simon Vostre (avec calendrier de 1513 à 1530) et dans un *Psalterium* de ma collection (format in-8°), on voit trois planches fort bien exécutées, quant à la gravure, mais dont le style diffère complétement de tout ce que nous savons être de Geofroy Tory, quoique le dessin ne manque pas d'une certaine élégance. On rencontre dans l'une d'elles un G, dont la forme est demi-gothique, et aux deux autres est un F dans l'intérieur du G, ce qui signifierait, selon M. Aug. Bernard, *Gotofredus faciebat*. Mais la différence totale de style, comme dessin et comme gravure, avec les livres d'Heures de Geofroy Tory et avec la composition de l'*Hercule gaulois*, qu'il dit avoir dessinée lui-même, ne permet guère de les lui attribuer. Ces trois compositions se rapprochent plutôt de la manière allemande. Cette même remarque s'applique aux douze planches gravées sur bois représentant les travaux d'Hercule où l'on voit figurer la lettre G surmontée d'une croix de Lorraine (2); mais le style et l'exécution en sont très-rudes.

6° Même dans les livres imprimés ou publiés par Geofroy Tory, les diverses gravures signées de la croix de Lorraine offrent de tels contrastes dans le travail du burin, qu'il est impossible d'y reconnaître la main du même artiste. Ce contraste est surtout manifeste dans les Heures du 20 octobre 1531, si remarquables par le goût pur et gracieux du dessin et par le fini de la gravure qui semble avoir été exécutée en relief sur cuivre, tandis que la gravure des Heures du 22 octobre 1527, et celle du livre d'Heures in-4° de 1545 (3), est lourde et grossière, bien que le dessin, par sa pureté et son élégance, offre la même perfection que celle que l'on admire dans le chef-d'œuvre de 1531. On ne peut donc admettre que Geofroy Tory ait daigné apposer indifféremment sa prétendue marque (la croix de Lorraine) à des planches de mérites aussi divers, et notoirement à des cadres sans aucune importance et d'une aussi misérable gravure que le sont ceux qui entourent les pages du petit volume des *Tables de Cébès*, où cette marque est deux fois reproduite.

(1) Sorte d'arme parlante faisant allusion à son nom *Toret*, *Touret*, ou *Toury* et *Tory*.

(2) M. Bernard croit que, comme il n'existait pas d'imprimerie à Meaux, on y fonda alors une succursale de la maison de Simon de Colines. (Voir *Bulletin du Bouquiniste*, février 1860, n° 76, pages 101 à 105, et le *Manuel du Libraire*, art. FABER.)

(3) *J. Bruccheri adagia, ex Chiliadibus Erasmicis excerpta*, in-8°, Simon de Colines, 1523. Voyez l'énumération des gravures qui portent cette marque dans l'ouvrage de M. A. Bernard, *Geofroy Tory*, p. 96 et suivantes.

(4) Voy. Robert Dumesnil, *le Peintre graveur français*, t. VII, p. 48.

(1) « Le *Champ fleury* est rempli de gravures en « bois de Woeiriot, entre autres plusieurs grosses « lettres avec des figures toutes nues leur servant de « proportions, et plusieurs vignettes d'environ trois « pouces de long sur deux et demi de haut, rien « qu'au trait, où la petite Croix de Lorraine se trouve « dans tous les coins. » (Papillon, t. I, p. 509, addit.)

(2) Elles sont à la Bibliothèque impériale, et j'en possède plusieurs planches.

(3) Dibdin, qui les admire, en a donné une reproduction dans son *Bibliographical Decameron*, London, 1817, t. I, p. 93 et suiv.

7° Ni les priviléges, ni ce que dit Geofroy Tory dans son *Champ fleury*, n'indiquent qu'il en ait gravé les planches; on y lit seulement qu'il a fait les dessins et *faict faire les gravures* (1).

8° Parmi les 46 petites compositions qui portent presque toutes cette croix de Lorraine dans le *Testamentum novum*, publié par la veuve de François Regnault, une seule est d'un style entièrement conforme à celui des Heures et des compositions de Geofroy Tory. Dans toutes les autres la taille des personnages est courte et trapue, ce qui est tout l'opposé du style parmégianesque de ce maître. Mais ce qu'il y a de plus remarquable, c'est qu'une planche, l'Adoration des mages, dont la composition et le faire sont tout à fait conformes à ce que l'on connaît de plus parfait dans ce que Geofroy Tory a composé, est justement l'une de celles qui ne portent pas la croix de Lorraine.

9° On ne voit point non plus figurer cette croix de Lorraine sur la grande planche du Diodore de Sicile qui est un chef-d'œuvre de gravure (2), et dont la composition peinte sur le manuscrit présenté à François Ier, est un des beaux spécimens de l'art et doit avoir été exécutée par Geofroy Tory lui-même.

10° Enfin l'inscription funéraire élevée sur sa tombe, en 1684, par son arrière-petit-fils, Jean Toubeau, imprimeur à Bourges (3), tout en célébrant le mérite de Geofroy Tory comme typographe très-habile et comme libraire très-instruit, se borne à rappeler qu'il s'appliqua à donner aux caractères de justes proportions, et qu'il fut le maître de Garamond, mais ne dit rien de son talent comme graveur sur bois. Il est vrai qu'on n'y mentionne pas non plus ses autres mérites, que Jean Toubeau ne pouvait peut-être pas apprécier à cent vingt ans de distance.

Quelle pouvait donc être cette marque qu'on voit durant cent dix années figurer sur tant de gravures sur bois, et presque dès l'origine de l'imprimerie à Paris? Ne pourrait-on pas supposer que c'était celle d'un atelier de graveur sur bois se rattachant à quelque corporation faisant partie des divers arts et métiers relevant de l'Université de Paris, telle que les relieurs, dominotiers, imagiers, graveurs et fondeurs en caractères, etc. (1), ou plutôt à quelque établissement artistique placé sous une protection princière, peut-être celle du cardinal Jean de Guise, ami des lettres, et où se seraient exécutées les belles poteries et tout ce qui se rattachait aux arts du dessin, gravure sur bois, gravure des caractères, même celle des plaques qui ont servi aux reliures où l'on voit *le Pot cassé* et qui ornaient les beaux livres des bibliothèques royales et seigneuriales?

L'*imprimeur royal* Geofroy Tory, distingué par ses talents comme dessinateur et comme miniaturiste, l'ami du célèbre peintre Perreal et contribuant à l'ornementation des livres du conseiller et secrétaire du roi Jean Grolier, devait naturellement être appelé à l'inspection, peut-être même à l'exécution de certains travaux de cet établissement princier; ce qui expliquerait bien des difficultés.

Cette croix de Lorraine pourrait alors indiquer un rapport primitif, devenu traditionnel, avec la maison de Lorraine. Le chef de la maison de Guise, René II, duc de Lorraine, père de Claude Ier, fut un des Mécènes de la typographie naissante. Dans son *Essai philologique sur les commencements de l'imprimerie à Metz*, 1828, in-8°, M. G.-F. Tessier nous apprend que, dès 1478, René, ayant entendu parler de l'imprimerie parisienne de Sorbonne, se fit amener à Metz, par Didier Virion, un ouvrier de Paris qui imprima en sa présence des vers à sa louange. C'est sous les auspices de ce même duc de Lorraine que Gautier Lud fonda la première imprimerie de Saint-Dié, en 1507. Cet imprimeur avait adopté la marque suivante, et c'est à Saint-Dié même que devait être imprimé le Ptolémée où figurèrent deux cartes gravées sur bois, probablement vers l'année 1508, la carte hydrographique attribuée à Christophe Colomb, et la carte du duché de Lorraine dont on est redevable à René II; mais cette édition ne parut qu'en 1513, à Strasbourg, chez Jean Scott. (Voyez Beaupré, *Histoire des origines de l'imprimerie en Lorraine*, et le *Manuel du Libraire*, 5e édit., art. COSMOGRAPHIÆ et PTOLOMÆUS.) La première fois qu'on voit paraître comme marque la croix de Lorraine, sans le globe qu'elle surmonte, c'est sur un livre imprimé à Meaux, mais dont la préface est datée de Metz, 1521 : or le cardinal Jean

(1) Le privilége pour l'impression des Heures (septembre 1524) dit qu'il lui est accordé pour certaines histoires et vignettes à l'antique qu'il *a faict et faict faire*.

(2) La netteté et la finesse des tailles me font croire que cette belle planche est gravée sur cuivre en relief.

(3) Jean Toubeau, auteur de quelques ouvrages de droit estimés dont le *Journal des Savants* a rendu compte, fut juge, consul, échevin, prévôt des marchands de sa ville. Consulté par Colbert au sujet des intérêts commerciaux de la ville, Bourges l'envoya comme député à Paris pour les défendre et les protéger. (Voy. *Histoire des imprimeurs et des libraires de Bourges*, par H. Boyer, 1854, in-8°, p. 28 et suiv.)

(1) Papillon rapporte qu'en 1708 les jurés de la communauté des peintres vinrent au logis de son père pour saisir les papiers de tapisserie à cause de la couleur qui était dessus; mais, en vertu de l'arrêt du conseil du 26 mai 1660, cette saisie n'eut pas lieu. Les imprimeurs-libraires de l'Université voulurent aussi, en 1732 et 1733, s'opposer à l'impression des planches en taille-douce et inquiétèrent même les graveurs en bois qui tiraient les épreuves sur de petites presses. On voit combien les priviléges étaient strictement maintenus par les corporations, même à une époque récente.

de Guise, ministre d'État sous François I[er] et Henri II, était évêque de Metz dès 1518. Certes il y a là des points de contact nombreux, et je ne doute pas que, si l'on parvient à découvrir cette marque sur des gravures exécutées avant 1521, la chaîne ne se relie et qu'on ne vienne à se convaincre que cette marque est antérieure à Geofroy Tory comme elle lui est postérieure.

En même temps que Geofroy Tory faisait pénétrer dans la gravure sur bois l'influence de la Renaissance italienne, et celle même de l'antiquité, quelques imprimeurs de Paris suivaient avec plus ou moins de fidélité et de sentiment les traditions du genre archaïque français et les traces de Verard. Tels sont Hemon LE FEBVRE (1511-1538), Claude CHEVALLON (1511-1542), Jean de LA GARDE (1514-1526), Regnauld CHAUDIÈRE (1514-1551), qui, dans l'*Histoire naturelle des estranges poissons marins* de Pierre Belon, 1551, in-4, a donné un assez bon spécimen de la gravure sur bois appliquée à l'histoire naturelle; Jean RÉAL (1518-1532), Jean SAINCT-DENYS (1521-1530), et Jacques NYVERD (1521-1544).

SIMON DE COLINES ET ROBERT ESTIENNE.

Plusieurs imprimeurs de ce temps méritent néanmoins une mention particulière pour les gravures sur bois qui ornent leurs livres. Simon de COLINES (1520-1546), par exemple, l'associé du premier des Estienne et beau-père de l'illustre Robert ESTIENNE (1525-1550), dont il dirigea les premiers travaux, était à la fois graveur et fondeur de caractères, en même temps que typographe érudit. Il montre dans l'ornementation de ses impressions un goût exquis pour son époque.

Ces deux célèbres imprimeurs, s'inspirant, dans leur zèle pour l'antiquité grecque et latine, des modèles offerts par les manuscrits byzantins ou italiens, ornèrent leurs éditions d'initiales composées avec simplicité et de fleurons d'un goût pur et sévère, servant d'en-tête aux livres ou chapitres. Le dessin et la gravure sont de la plus grande pureté, et le sentiment de la belle antiquité y est approprié au goût français, qui est celui de la Renaissance.

Les lettres ornées, les encadrements aussi variés qu'élégants, dus probablement à Geofroy Tory, qui décorent l'édition des Heures in-4° de 1543, publiées par Simon de Colines, font le plus grand honneur au goût de l'habile imprimeur.

Dès 1539, Colines avait publié un ouvrage in-4° orné de gravures remarquables intitulé : *Raison d'architecture antique extraicte de Vitruve.* Un autre ouvrage, *Praxis criminis persequendi*, auctore J. Millæo, in-fol., que Simon de Colines exécuta en 1541, nous laisse à regretter qu'aucun indice ne fasse connaître le dessinateur et le graveur des quinze grandes planches dont il est orné. Ce sont de véritables chefs-d'œuvre, si on les compare à celles qui accompagnent un livre semblable de Damhoudère, *Praxis rerum criminalium*, in-4°, imprimé en 1554, à Anvers, par Belleyre.

Les éditions *princeps* d'Eusèbe, de Denys d'Halicarnasse, de Dion Cassius, données par Robert Estienne, offrent de beaux exemples de ce genre d'ornementation, et l'emploi en est fait avec sobriété. Son Nouveau Testament en grec, in-folio, en offre le plus parfait modèle. Dans les *Vies des ducs de Milan*, par Paul Jove, quelques grands portraits, marqués de la croix de Lorraine, ont été fort bien imprimés par Robert Estienne, ainsi que les trois *Traités d'Antiquités* de Lazare de Baïf (1536), dont on croit les planches gravées par Mercure Jollat.

CHRISTIAN WECHEL (1522-1547).

Ce savant imprimeur, originaire de Bâle, ainsi que semble l'indiquer l'*écu de Bâle*, qu'il avait adopté comme enseigne et qu'il conserva durant les vingt-deux premières années de sa carrière typographique, avant de le remplacer définitivement par celle de *Pégase*, se distingue par le sentiment de l'art qu'il avait sans doute rapporté de son pays natal. Je crois, en effet, reconnaître dans plusieurs gravures de ses ouvrages des rapports, pour le dessin et l'exécution, avec celles que le célèbre imprimeur bâlois Jean Froben faisait exécuter sur des dessins dus pour la plupart à la plume de Hans Holbein. En 1532, Wechel imprima l'ouvrage de Valturio, *de Re militari*, où se trouvent des planches gravées par Jollat, et qui sont d'une exécution large. Mais celles du *Flave Vegece*, in-fol., donné par cet imprimeur, en 1536, feraient peu d'honneur à Jollat si elles étaient de lui. L'influence allemande dont je viens de parler est très-sensible dans ses Emblèmes d'Alciat. Wechel s'adonna avec zèle à la reproduction de cet ouvrage si peu lu de nos jours, et si fort en vogue à cette époque, puisqu'il eut plus de cinquante éditions, toutes ornées de gravures sur bois exécutées par divers artistes et sorties des presses de Henri Steyner à Augsbourg; des Aldes à Venise; de Bonhomme, de Moderne, de Roville, des de Tournes à Lyon; et des Feyrabend à Francfort. Chrétien Wechel, après avoir publié, en 1534 et 1535, des éditions du texte latin qui ne contenaient que la première partie et 115 emblèmes, en donna, en 1536, une version française sous ce titre. *Livret des emblemes de maistre Andre Alciat, mis en ryme françoise* (par Jehan le Febvre), in-8. Le style des gravures est moi-

tié germanique, moitié français. Une autre édition, en 1540, contient plus de deux cents emblèmes, et les gravures nouvelles révèlent une manière moins allemande. Il reproduisit encore le même livre en 1542 et 1544, en mettant en regard du texte latin une traduction en vers allemands.

Christian Wechel fit connaître en France, par des traductions latines ornées de bonnes figures, les ouvrages qu'Albert Dürer avait écrits en allemand pour l'instruction des artistes. En 1532 et 1535, il publia en in-f° une version latine de la Géométrie de l'illustre maître, *Underweisung der Messung*, et en 1535 l'architecture, *Etliche Underricht*, etc., sous ce titre : *De Urbibus, arcibus, castellisque*, in-fol.

L'activité de Wechel, son zèle pour le progrès des sciences et des lettres, sont constatés par le catalogue de 338 ouvrages, tant en latin qu'en grec, en hébreu et en français, dont Maittaire a dressé la liste dans ses *Annales*. La modicité de leurs prix, indiqués dans le Catalogue daté de 1548 des publications de Wechel dû à Conrad Gesner, est digne de remarque : l'Alciat de 1536, par exemple, coûtait 3 sous 6 deniers, et l'Architecture de Dürer 10 sous (environ 6 francs). La plupart de ces livres sont précédés de préfaces de Wechel. Les efforts qu'il a faits pour vulgariser les ouvrages de médecine, d'anatomie et de chirurgie, sont dignes d'être notés. Il édita jusqu'à des *Tables du soleil et de la lune*, selon leur mouvement d'heures *de jour à autre*, calculées par Jehan Thibault. Wechel et son fils employèrent les plus célèbres correcteurs de leur temps, Frédéric Sylburge et Jean Obsopœus.

Les premières impressions grecques de Wechel datent de 1530; ce fut lui qui vulgarisa en France la méthode des traductions latines placées sur une colonne en regard du texte grec; mais il dut renoncer à ce genre de publications, les professeurs ayant jugé que cette innovation favorisait la paresse des écoliers. Il donna, en 1537, le texte hébreu de la Genèse et de l'Exode.

Wechel sut dérober aux anciens tout ce qu'ils pouvaient lui fournir pour l'instruction et l'amusement de la jeunesse. En dépit des trois premiers vers qu'on lit dans la préface de son édition des *Bigarreures du luysant homme André Alciat :*

> Pendant qu'enfans au jeu de noix s'amusent
> Et les plus grans aux dés souvent s'abusent,
> Pendant qu'aulcuns *aux cartes perdent temps*,

il eut l'idée d'imprimer un jeu de cartes orné de gravures sur bois qui sont très-supérieures à celles que l'on exécute aujourd'hui. Mais ce qui fait le plus d'honneur à ce docte imprimeur, c'est la composition même de ce beau jeu de cartes : les figures représentent Horace, Ovide, Cicéron, et au-dessous de leur portrait est un choix des plus beaux vers de chacun de ces auteurs.

Les persécutions de la Sorbonne le poursuivirent pour avoir imprimé un petit ouvrage d'Érasme, intitulé *de Interdicto Esu carnium*, en 1534. On lui reprochait déjà la publication de l'ouvrage d'Antoine Cornellius, *Exactissima infantium in limbo clausorum querela adversus divinum judicium*, 1531. Il parvint toutefois à éviter le sort de Dolet, et imprima jusqu'en 1547, et peut-être un peu plus tard.

Son fils André WECHEL (1535-1573) fut aussi un imprimeur distingué. Il publia en 1572 les *Cinq livres de la chirurgie* d'Ambroise Paré, beau volume in-8°. Les gravures sur bois dont il est orné, et qui ne portent aucune marque, sont d'un savant dessin et largement exécutées. La beauté de ses impressions est également digne de remarque; on croit que Henri Estienne, en se retirant à Genève, en 1550, lui céda une grande partie de ses caractères.

André Wechel fut, plus encore que son père, inquiété pour cause de religion. Il fut sauvé, par les soins d'Hubert Languet, du massacre de la Saint-Barthélemi; mais ses biens furent confisqués, et il dut se retirer à Francfort avec toute sa famille. Son imprimerie de Paris passa aux mains de Denis du Val, qui n'en soutint pas la réputation. Wechel fonda à Francfort une imprimerie célèbre, continuée, dans cette ville depuis l'époque de sa mort, 1582, et plus tard à Hanau, par ses héritiers Claude de Marne et Jean Aubri, jusqu'en 1617.

Guillaume de BOSSOZEL (1528-1543) a imprimé pour Guillaume Le Bret un ouvrage dont l'illustration offre de curieuses particularités. C'est *le Grant Therence en francoys tant en rime que en prose*, 1539, in-f° goth. Les figures mises en action sur la scène portent, pour éviter toute méprise, le nom de chaque personnage inscrit au-dessus de leur tête. Si l'artiste ne s'est nullement préoccupé de la fidélité du costume romain, on aperçoit quelque entente de la composition : la pose des acteurs convient à la situation, bien que la naïveté domine partout, et une certaine noblesse s'y laisse quelquefois entrevoir. On ne saurait, néanmoins, faire honneur de ces gravures à l'imprimerie parisienne; car je me suis assuré que ce sont précisément les mêmes bois que dans l'édition in-4° du texte latin donnée par Trechsel en 1493. On y a seulement ajouté, pour les faire cadrer avec le format de l'édition de Paris, quelques ornements très-insignifiants, et, sans doute pour donner à cette publication une fausse apparence de luxe, on a reproduit trois ou quatre fois la même planche dans une même pièce. L'impression, quoique belle, l'est moins que celle de Lyon.

LES LIVRES A VIGNETTES

DENYS JANOT et ÉTIENNE GROULLEAU.— GILLES CORROZET.

Ces trois noms sont trop intimement liés dans l'histoire de la gravure sur bois pour qu'on puisse les séparer ici. Remarquables à des titres différents, ils ont très-probablement employé les mêmes artistes à l'illustration de leurs livres, et, d'ailleurs, pénétrés tous trois du génie de la Renaissance, ils ont, à l'exemple de Geofroy Tory, tenté une voie nouvelle dans le livre à gravures.

Jusqu'alors, sauf quelques rares exceptions, pour les livres d'Heures particulièrement, l'*illustration* était restée stationnaire. Entre les mains des Michel Le Noir, des Trepperel et de leurs concurrents, elle n'avait été qu'un moyen chétif, et je dirai même mercantile, pour donner aux livres de chevalerie, auxquels elle était plus spécialement consacrée, un intérêt populaire. Dans cette première époque de l'*illustration* appliquée à la littérature, nulle trace des progrès que l'art du dessin avait pu faire au dehors. Le dessinateur des bois, nous ne dirons pas l'artiste, songe encore si peu à conformer sa composition aux données du texte, qu'on l'applique sans difficulté à des livres essentiellement différents. Mais désormais le style italien francisé va se dégager de la forme rudimentaire et gauloise, et, à l'exemple de Geofroy Tory, les maitres de la peinture sur verre, de la sculpture, de l'orfévrerie, comme Jean Cousin, Jean Goujon, Woieriot, ne dédaigneront pas de prêter leur concours, ou même de s'adonner à l'art des *tailleurs d'hystoires,* illustré à l'étranger par Albert Dürer et par Holbein.

Un fait même assez nouveau se produisit alors en librairie : l'écrivain, le poëte, fut quelquefois requis de subordonner son œuvre, sorte de *libretto,* à la fantaisie de l'artiste.

C'est par l'initiative de Denys Janot, complétée et poursuivie ensuite par son successeur Étienne Groulleau, assistés tous deux de la plume, du goût et du savoir de Gilles Corrozet et du crayon de Jean Cousin, qu'on verra se produire cet accord de la littérature avec la gravure, et c'est par les Emblèmes d'Alciat, dont nous avons parlé à propos de Wechel, les Fables d'Ésope, et surtout l'ingénieuse composition d'Ovide, si heureusement nommée à cette époque *la Bible des poëtes,* qu'elle marquera ses heureux débuts.

Mais, par malheur, le crayon du dessinateur, le burin du graveur, n'obéissant pas assez vite à l'ardeur de l'éditeur, à l'empressement du public, la transition de la gravure archaïque à la vignette de la Renaissance ne peut se faire immédiatement. On rencontre donc, au commencement de cette période, souvent dans un même livre, des spécimens de l'un et de l'autre des deux arts.

Cette particularité, singulière au premier abord, s'expliquera mieux encore à l'aide des renseignements que j'ai pu réunir sur Denys Janot, principal promoteur de ce gracieux genre de livres dont Geofroy Tory nous avait donné les premiers modèles, mais que les biographes ont laissé jusqu'ici dans le plus complet oubli. Maittaire copie à son sujet les erreurs de Lacaille, et Lottin s'est étrangement trompé en faisant de Denys deux personnages, exerçant simultanément pendant neuf ans, mourant la même année, bien qu'ayant commencé leur carrière typographique à un demi-siècle de distance.

La confusion qui règne encore sur la véritable époque de ce célèbre imprimeur remonte à une erreur de La Croix du Maine, dans lequel Lacaille, toujours suivi aveuglément par Lottin, a puisé une fausse date de 1484 pour une édition du *Guidon en françois* de Jean Falcon, médecin de Montpellier, attribuée à un prétendu Denys Janot, devenu Denys Ier (1) au dire des bibliographes. Outre que personne que La Croix n'a cité ce Guidon, Lottin n'a pas réfléchi à la quasi-impossibilité qu'un imprimeur contemporain de Louis XI, après avoir produit un seul livre, reste trente ans sans imprimer, pour se livrer ensuite, pendant vingt-six ans, tout le règne de François Ier, à une exploitation extrêmement active.

La biographie suivante, tout incomplète qu'elle est encore, montrera par quelle transition, par quels rapports avec les imprimeurs de l'ancien système, Janot était devenu, lors de l'apparition du chef-d'œuvre édité par les Trechsel de Lyon, le rénovateur du livre à gravures à Paris.

Un Jean (Ier) Janot, nom qu'on écrivait souvent alors Jehannot, a imprimé, de 1488 à 1497, des livres d'Heures à gravures fort rares, mais que Van Praet a vus, et qu'il décrit dans ses deux Suppléments. De 1493 à l'année 1500 environ parait un Étienne Janot, qui a imprimé *Loreloge de devocion compose en francoys par maistre Jehan Quentin, docteur en theologie, penitencier de Paris,* pet. in-4° goth., orné de 23 gravures sur bois. Il doit en exister deux exemplaires sur vélin à la Bibliothèque impériale. J'ai vu aussi de lui des Heures à l'usage de Paris, de petit format, avec calendrier de 1498, dont les entourages sur fond sablé sont assez bien exécutés.

Jean (II) Janot, fils sans doute de Jean Ier et père de notre Denys, fut, de 1511 à 1520, rue Neuve-Notre-Dame, à l'*Écu de France,* l'associé

(1) Si ce Denys Janot de 1484 a existé, il serait probablement l'aïeul de Denys Janot contemporain de Gilles Corrozet.

de la veuve de Jean (Ier) Trepperel, qui continuait avec activité les publications de romans illustrés commencées par son mari. Il a imprimé avec elle nombre de livres à gravures, dont aucun n'est daté, au moins explicitement. Tels sont la *Patience Griselidis marquise de Saluces, Ogier le Danoys, Olivier de Castille, Esopet, la Nef de santé.* Les figures de tous ces livres sont dans le style rudimentaire dont j'ai parlé et l'emploi en est souvent inintelligent. Dans le cours de cette année 1820 Jean Janot rompit son association avec la veuve Trepperel, qui continua seule jusqu'en 1827 l'établissement de l'*Écu de France*, qu'elle céda ensuite à son fils, Jean (II) Trepperel. Jean Janot alla, lui, en 1820, s'établir dans cette même rue, à l'enseigne de *Saint-Jean-Baptiste,* dans le local que, vingt ans plus tard, son fils, Denys Janot, devait rendre si familier aux amateurs de ses jolis livres. Jean ne survécut que deux ans, et sa veuve, l'année même de sa mort, en 1822, fit paraître une édition in-4° de l'*Asne doré, autrement dit la Couronne Ceres*, d'Apulée, avec de nombreuses figures en bois, puis elle transporta son établissement dans le voisinage, rue du Marché-Palud, devant la rue Neuve, à l'enseigne de la *Corne de Cerf,* dans laquelle son fils, notre Denys, lui succéda en 1329. C'est à cette époque que doit se rapporter une édition dont la date pourrait induire en erreur sur la véritable époque des débuts de Denys. Je veux parler du *Cueur de philosophie, contenant plusieurs demandes et questions proposées par le sage Placides au philosophe Timeo.* Le titre porte le nom de Denys Janot et l'adresse que je viens de mentionner, tandis que la souscription est ainsi conçue : « Imprimé à Paris pour Philippe Le Noir l'ung des deux relieurs jures et maistre imprimeur à Paris, le 28 mars 1820. » Ce titre, portant le nom de Denys Janot, a, probablement, dit M. Brunet, été ajouté plusieurs années après l'impression du livre, conjecture que ce que j'ai dit plus haut justifie pleinement.

Dès 1830 Denys Janot se livra avec ardeur à la publication des ouvrages illustrés ; cette même année il publia une édition des *Regnars traversant les perilleuses voyes*, de Jean Bouchet, in-4° goth. Il posséda comme son père, mais momentanément, en 1832, et en association avec Alain Lotrian, l'établissement des Trepperel à l'*Écu de France*. Puis il revint, en 1333, à l'enseigne paternelle de *Saint-Jean-Baptiste* où, en 1833, il s'associa momentanément Simon Janot. En 1843, sans doute par suite de la retraite de Geofroy Tory, le roi François Ier nomma Denys Janot son imprimeur pour la langue française. Il mourut en 1843, au moment de faire paraître un ouvrage, l'*Amour de Psyché et de Cupidon*, que je considère comme le plus beau de tous les livres qui portent le nom de Denys Janot. Sa veuve, Jeanne de Marnef, qui avait pu puiser dans sa propre famille le goût des ouvrages à gravures, continua l'établissement de son mari jusqu'en 1848, époque à laquelle Étienne Groulleau, avec lequel elle s'était remariée dès la fin de son veuvage, parut en nom à l'établissement de *Saint-Jean-Baptiste* dont il continua la réputation. Jusqu'en 1868 il fit faire des progrès à la fabrication de ce genre de livres, où l'art se montre souvent à la hauteur du génie de la Renaissance.

On voit par cet aperçu comment des traditions de famille demi-séculaires, les relations avec les grandes librairies des Trepperel et des de Marnef, devaient agir favorablement pour disposer Denys à agrandir le rôle de la gravure dans les œuvres d'imagination. On comprend aussi pourquoi il n'a éliminé que peu à peu les bois gravés dans le style ancien qu'il avait recueillis dans le fonds paternel. Mais la liaison qui s'établit vers 1834 entre lui et Gilles Corrozet hâta sans doute cette transformation.

Gilles Corrozet, né à Paris, en 1810, y mourut le 4 juillet 1868. Ses études furent tardives, mais son application au travail est remarquable, et, dans un âge mûr, il apprit les langues latine, italienne et espagnole. Poëte ingénieux dans le *Conte du Rossignol,* antiquaire distingué, libraire ami des lettres et des beaux-arts, Corrozet a laissé un nom que le temps n'a pas effacé. Très-amoureux, comme on l'était alors, des emblèmes, des sentences, des apophthegmes, des quatrains moraux, Gilles posséda jusqu'à sa mort une verve toujours au service du dessinateur. Sa réputation et ses liaisons furent très-étendues ; le débit de ses vers ne se faisait jamais attendre. Son titre principal à notre reconnaissance est d'avoir tenté un des premiers l'étude des antiquités de Paris : toutes les éditions de son ouvrage sur ce sujet sont encore fort recherchées des érudits. Ses autres livres d'histoire sont aujourd'hui délaissés, et nous renvoyons, pour la liste de ses travaux, au *Manuel du Libraire,* et pour ses traductions, aux *Annales* de Maittaire, t. III, p. 128.

Il se prit, vers 1838, d'un vif enthousiasme pour la gravure sur bois, à la vue des *Simulachres* d'Holbein, dont il composa les quatrains français, ce qui le mit en rapport, comme je l'ai expliqué (col. 49 et 72), avec les Trechsel de Lyon. Denys Janot et Estienne Groulleau mirent à sa disposition les habiles artistes qu'ils employaient, afin que chaque gravure de *Psyché et Cupidon*, des *Blasons domestiques,* de l'*Hécatongraphie,* de la *Tapisserie* et autres charmants ouvrages, fussent accompagnés de *quadrains* et de *huictains,* qui malheureusement sont fort peu poétiques.

Dans un « Discours en vers aux bons espritz et amateurs des lettres, » placé en tête de l'*Hécatongraphie*, Corrozet s'exprime ainsi sur les gravures sur bois dont il est orné :

> Ainsi pourront Imagers et Tailleurs,
> Painctres, Brodeurs, Orfevres, Esmailleurs,
> Prendre en ce livre aucune fantasie,
> Comme ils feroient d'une tapisserie, etc.

Malgré ce qu'on en a dit, rien ne me prouve que Gilles Corrozet ait été imprimeur. Je vois au contraire qu'après avoir essayé des presses de Bossozel, de Savetier et de Bonnemère, il s'adonne à l'imprimerie de Denys Janot et de son successeur Étienne Groulleau, qui ont exécuté les plus jolis livres qui portent son nom.

Étienne Groulleau (1547-1563), acquéreur, comme je l'ai dit, du fonds de Janot, et second mari de sa veuve Jeanne de Marnef, est peut-être, de tous les imprimeurs de Paris, celui qui a produit les plus jolis petits livres ornés de gravures sur bois. Leur perfection semble justifier la devise de Groulleau, *Nul ne s'y frote*, placée dans sa marque à côté d'un chardon. Je dois convenir néanmoins que l'*Amour de Cupido et Psyche*, publiée par la veuve de Denys Janot, l'année même de la mort de son mari, me semble jusqu'à présent le chef-d'œuvre de cette célèbre imprimerie (1).

Voici l'indication, par ordre chronologique, de plusieurs des éditions de Janot, Groulleau et Corrozet dont j'ai pu réunir quelques-unes :

Les paraboles de maistre Alain, imprimées par Denys Janot, pour Pierre Sergent et Jehan Longis, pet. in-8° goth. (sans date, après 1531). Les petites figures sont rudimentaires et d'une exécution grossière.

Rabelais, 3 vol. in-16, imprimés par Denys Janot, en 1537 et 1538. Les gravures sont encore médiocres, à l'exception du Pantagruel où quelques-unes, gravées au trait, ont quelque finesse.

Les triumphes de messire Françoys Petrarcque nouuellement redigez de son langaige vulgaire tuscan en nostre diserte langue francoyse et imprimez nouuellement à Paris. Denys Janot, 1538, pet. in-8°. Les figures de cette édition la font rechercher, bien qu'elles soient d'un style rude, d'une exécution primitive, enfin très-inférieures à l'édition de 1554, due à Étienne Groulleau.

Les angoisses douloureuses qui procedent d'amours, composees par dame Helisenne (de Crenne). On les vend a Paris en la rue Neufue Nostre Dame, a l'enseigne sainct Iehan Baptiste, par Denys Ianot, pet. in-8°, lettres rondes (privilége du 11 septembre 1538). — Dans l'édition in-16 donnée par Étienne Groulleau en 1551, les deux gravures en tête du chapitre I et du chapitre XVII, quoique d'un style différent, sont charmantes.

Les XV livres de la metamorphose d'Ouide, contenant l'Olympe des histoires poetiques, traduicte en françoys, le tout figure de nouuelles figures et hystoires. Imprime par Denys Ianot, 1539, in-16. Les progrès de l'art se trouvent résumés en quelque sorte dans ce charmant petit volume. Nulle part sa marche ne saurait être plus évidente : les pages 2, 3 et 4 en offrent la succession bien marquée. La première gravure a toute la rudesse de l'art primitif, qui s'adoucit dans la deuxième et se perfectionne dans la troisième, aussi bien pour le dessin que pour la manière de couper le bois. Dans le cours de l'ouvrage on rencontre d'autres gravures qui me paraissent dessinées soit par Jean Cousin, soit par Geofroy Tory, à en juger par l'élégance un peu parmégianesque du dessin et de la composition.

Les blasons domestiques, contenantz la decoration d'une maison honeste et du mesnage estant en icelle. Invention ioyeuse et moderne (par Gilles Corrozet). On les vend en la boutique de Gilles Corrozet, libraire (sans nom d'imprimeur), 1539, très-pet. in-8°. Chaque blason commence par une élégante lettre ornée, et il y a dans l'ouvrage 27 gravures sur bois.

Le theatre des bons engins auquel sont contenus cent emblemes moraulx, compose par Guillaume de la Perriere, Tolosain, et nouuellement par iceluy lime, reueu et corrige. (Imprimé par D. Janot.) Privilege du dernier jour de janvier 1539, pet. in-8°. Les 100 gravures sur bois sont entourées de dessins gravés au trait comme les figures, qui peuvent avoir été dessinées par Jean Cousin, ainsi que le fait supposer la figure 95. — La réimpression donnée en 1550 par Groulleau ne contient que 97 planches. Ce sont les mêmes, mais sans encadrement, et la gravure en est très-négligée. Cet ouvrage serait une des premières productions de Jean Cousin en ce genre.

Le songe de madame Helisenne, compose par ladicte dame. On les vend à Paris, en la rue Neufue Nostre Dame, à l'enseigne sainct Iehan Baptiste, par Denys Ianot, libraire et imprimeur, 1540, pet. in-8°. Les gravures sur bois sont encore dans le style français.

Traicte d'un tres haut et excellent mystere de l'incarnation du Verbe. (Imprimé par D. Janot, en 1541.) Ce petit in-8° contient de jolies gravures d'une très-fine exécution.

Les fables du tres ancien Esope phrigien mises en rythmes françoises (par Gilles Corrozet), pet. in-8°, texte encadré. Imprimé en

(1) Ambroise Drouard, qui a repris la marque de Groulleau, paraît lui avoir succédé.

1842, puis en 1844, par Denys Janot, imprimeur du roi en langue française. Papillon prétend que le dessin des figures est de Jean Cousin. Les encadrements, au nombre de quatre, qui entourent les pages sont dignes en effet de ce maitre, mais les figures sont peu importantes et très-médiocrement gravées; cependant elles peuvent avoir été exécutées d'après un dessin de Jean Cousin. On y rencontre la marque ✢ (1).

Le tableau de Cebes de Thebes, ancien philosophe et disciple de Socrate. En la boutique de Gilles Corrozet. Imprimé en 1843 par D. Janot, impr. du roi, etc. Pet. in-8°. Cet ouvrage contient de charmantes gravures dont le dessin a été attribué à Jean Cousin, opinion partagée par Renouvier. La première planche, « le Pèlerin visitant le temple de Saturne », est marquée d'un F gothique, monogramme que l'on retrouve sur le frontispice des *Remedes de l'une et l'autre fortune* de Pétrarque, imprimé en 1834 par le même Janot, pour Pierre Gaudoul.

Hecatongraphie, c'est a dire les descriptions de cent figures et hystoires contenantes plusieurs appophtegmes, prouerbes, sentences et dictz tant des anciens que des modernes (par Gilles Corrozet). Imprimé par D. Janot, 1843, in-8°. Parmi les cent planches, gravées presque entièrement au trait, qui décorent ce recueil de poésies et qui toutes sont encadrées d'ornements légers et de bon goût, on en remarque quelques-unes où brille un style qui peut aussi bien être celui de Geofroy Tory que de Jean Cousin. Tel est le sujet *Doulceur en mariage*, qui contraste avec la plupart des autres par sa supériorité. En général, ces petites figures sont spirituellement dessinées et l'exécution en est fine et délicate. Le progrès sur les gravures du *Theatre des bons engins* est sensible. En 1848, Groulleau en fit paraître une édition sans bordures.

Livre d'amours, auquel est relaté la grande amour de Pamphile et Galathée et le moyen comme il en peut jouyr. Livre tres recreatif. Imprimé par Jeanne de Marnef, 1848, in-16. Lettres rondes. Jolies gravures.

L'amour de Cupido et de Psiché, mère de Volupté, prise des cinq et sixiesme livres de Lucius Apuleus, imprimé par la vᵉ Janot, 1848, in-16. Les gravures sont des copies très-peu modifiées de la célèbre suite attribuée à Raphael et gravée en taille-douce par les élèves de Marc-Antoine. On a prétendu à tort que ces jolies vignettes avec leurs encadrements ont été dessinées et gravées par Bernard Salomon : l'exécution est conforme à l'*Hecatongraphie,* et le dessin est du même style. Ce petit volume me paraît jusqu'à présent le chef-d'œuvre le plus parfait qui soit sorti de l'imprimerie de *saint Jean Baptiste.*

La tapisserie de l'Eglise chrestienne et catholique : en laquelle sont depainctes la natiuité, vie, passion, mort et resurrection de nostre Sauueur et redempteur Iesus Christ. Auec un huictain soubz chacune hystoire pour l'intelligence d'icelle (par G. Corrozet). Imprimé par E. Groulleau, rue Neufve Notre-Dame, à l'enseigne de saint Jean-Baptiste. Petit in-12 carré ou in-24. Sign. A-M. La date manque à l'exemplaire de la Bibliothèque impériale, mais elle doit être antérieure à l'année 1847, puisque dans les *Figures de l'Apocalypse,* qui portent cette date, il est fait mention de la *Tapisserie.* Ce charmant volume contient 186 figures à mi-page, dont 180 pour la *Tapisserie,* 22 pour la *Passion,* 13 pour la *Résurrection* (la dernière occupe toute la page), et une gravure en tête d'un petit poëme sur la *Contemplation de la Passion de Nostre Seigneur Jésus-Christ.* Le bas des pages est occupé par les vers de Corrozet. A la fin se trouve la devise *Nul ne s'y frote.* Il a été réimprimé en 1874 par Nicolas Bonfons.

Cet ouvrage peut être mis en parallele, pour la beauté d'exécution, avec l'*Amour de Psyché et de Cupidon,* mais avec cette différence que dans celui-ci la gravure est presque entièrement au trait, tandis que celle de la *Tapisserie* et surtout celle de l'*Apocalypse* sont poussées à l'effet par des ombres obtenues au moyen de tailles rapprochées et d'un très-habile burin. Toutes les compositions des planches qui ornent ce volume sont aussi remarquables par leur mérite que par la finesse du burin de l'artiste qui en a si bien conservé le dessin. Je citerai particulièrement les quatre Évangélistes, la Samaritaine, la Femme adultère, Jésus-Christ et les petits enfants, Jésus chez Marthe. Si ces compositions ne sont pas de Jean Cousin, elles en sont tout à fait dignes (1). Elles ont un caractère tout français sans aucune réminiscence de Holbein.

Les figures de l'Apocalypse de saint Ian, apostre et dernier evangeliste, exposees en latin et vers francois. Paris, de l'imprimerie d'Estienne Groulleau, 1847 (2). Le titre est entouré d'un cadre très-bien dessiné et bien gravé (3). Ce

(1) L'édition de Lyon, 1551, contient 39 petits sujets qui peuvent être des copies de celle de Paris. Les figures n'ont pas le type allongé de celles de Janot.

(1) Le seul exemplaire que j'aie pu voir est celui de la Bibliothèque impériale ; il est complet, mais dans un triste état, quelques lignes ont été enlevées par le couteau du relieur. On lit cette note manuscrite à la fin : « Ce présent livre appartient à Thomas Compaing, demeurant...... Quiconque le trouvera sy le rapporte on ly donnera sy bon vin qu'il se tiendra pour comptant. »

(2) Le privilége dit qu'il est accordé à Ianne de Marnef, veuve de feu Denys Ianot, en son vivant imprimeur du roi en langue francoyse et libraire juré de l'université de Paris, à présent femme d'Estienne Groulleau, libraire et imprimeur audit lieu.

(3) Cet ouvrage a été réimprimé par Estienne Groulleau en 1552, et, en 1574, chez la veuve Jean Ruelle, mais sans les encadrements.

charmant petit volume, l'un des plus parfaits modèles de la gravure sur bois dans cette dimension, est la suite de la *Tapisserie de l'Eglise chrestienne*, ainsi qu'on le voit par l'avertissement placé en tête des « *Dix histoires du Nouveau Testament*, exposees tant en latin que en rythme francoyse, avecq' un cantique chrestien en faveur de ceux qui aiment les saintes et sacrees chansons, par le Petit Angevin. » En tête des Figures est une « epistre du *translateur* a son amy maistre René Melinet, licencié ez droitz, suivie d'un douzain de l'autheur au dessusdict. » Les 26 gravures dont se compose ce précieux petit volume sont entourées d'un cadre tout à fait dans le goût de Jean Cousin, ainsi que les compositions, dans lesquelles on entrevoit une réminiscence de Holbein, mais avec plus d'élégance et un style plus français. Ce sont de petits chefs-d'œuvre, et l'exécution en est très-fine et très-bien rendue. A la fin, dans un cartouche, on lit les mots : *soing* et *secret*.

En tête du livret des *Dix Histoires*, qui vient à la suite des *Figures de l'Apocalypse*, est un avis du Petit Angevin que je crois devoir rapporter en entier.

« A tovs povrtratevrs, paintres, et autres fa-« uorisants icelles diuines sciences, salut.

« Voyant (seigneurs) qu'auez receu par cy de-« uant de l'imprimerie de feu Denys Ianot, en « son viuant imprimeur du roy en langue fran-« coyse, plusieurs liures, tant diuins, qu'hu-« mains, enrichiz de diuerses et bien belles pain-« tures : mesmes ces dernieres annees la Tapis-« serie de l'Eglise, où la plus grande et saine « partie des matieres du nouueau testament sont « contenues, et comprinses : en laquelle, toute-« fois, desiriez celles de l'Apocalipse de l'amy de « nostre Seigneur saint Ian, et aucunes princi-« pales des actes des Apostres : i'ay bien voulu « essayer à trouuer moyen de satisfaire à vne et « meilleure partie de vos desirs. Non tant pour « ambition, ou auarice, que pour monstrer de « quel bon cueur ie me delecte obeir à vos affec-« tions, pour vous donner quelque cause de con-« tentement et honneste plaisir. Ayants doncq' « les reuelations de saint Ian l'Euangeliste esté « exposées en prose Latine et Rithme Francoyse « par l'vn de mes meilleurs amys, et demeu-« rant encores vn nombre de tables du nouueau « testament, non iamais (au moins en leur forme) « mises souz la presse, ie me suis desrobé quel-« ques heures de mes vacations accoustumées « pour les vo' mettre d'ordre en lumiere : Es-« perant par cy apres mettre peine que vous les « aurez toutes au nouueau testament Latin, le « plus riche qui ayt encores esté souzmis à l'im-« pression. Que si le temps me permet passer « oultre et vous le preniez en bonne part, vous « pourrez auoir par mon moyen celles du vieil « testament, et en brief. Cependant vous m'ex-« cuserez, et supporterez, selon le devoir, les im-« perfections de vostre petit seruiteur l'Ange-« uin (1). »

Il résulte de cet avis que le *translateur* et *auteur* des vers qui accompagnent les *Figures de l'Apocalypse* ne saurait être le *Petit Angevin*, qui se dit être son ami. Quant aux vers placés au bas des *Dix Histoires*, le Petit Angevin s'en est déclaré l'auteur, et, dans une pièce de vers, qui est à la fin et qu'il adresse à sa Muse, il dit qu'il la réjouira *de son Chant Angevin*.

Le premier liure de l'histoire et ancienne cronique de Gerard d'Euphrate, duc de Bourgongne. Imprimé à Paris par Estienne Groulleau, pour lui, Ian Longis et Vincent Sertenas, 1549, in-fol. Lettres rondes. La fierté de style et l'élévation du dessin des grandes planches, pages 25 et 28, annoncent un artiste de premier ordre que l'on croit être Jean Cousin; les autres compositions, d'une moindre dimension, sont bien dessinées aussi, et l'exécution en est sobre et intelligente.

L'histoire de Primaleon de Grece continuant celle de Palmerin Dolive, empereur de Constantinople, son pere, 1550, in-fol. Les lettres initiales et les encadrements de ce volume sont d'un goût exquis (2).

Les antiquitez, histoires et singularitez de la ville de Paris, de Gilles Corrozet. Au palays, en la boutique de Gilles Corrozet. 1550, pet. in-8°. Les pages sont entourées de filets rouges. Réimprimé pour le même en 1561. C'est dans l'édition de 1588 que le peintre Jean Rabel a introduit dans le texte 58 gravures sur bois qui sont bien exécutées; elles reproduisent les monuments avec fidélité et ajoutent un grand intérêt à ce livre. Il fut augmenté successivement par Nicolas et Pierre Bonfons et, en 1608, par Jacques Dubreul, de l'abbaye de Saint-Germain des Prés.

Le premier livre de la cronique du tres vaillant et redouté don Flores de Grece, surnommé le chevalier des Cignes, second fils d'Esplandian, empereur de Constantinople, par Nicolas de Herberay. Imprimé par Estienne Groulleau pour Ian Longis et Vincent Sertenas. 1552, in-fol. Lettres rondes. Les gravures sur bois qui décorent ce livre ne sont pas toutes de

(1) M. Georges Duplessis, dans son *Histoire de la gravure en France*, p. 28 s'appuyant sur cet avis, émet l'opinion que le Petit Angevin était à la fois poëte et artiste et que c'est à lui que sont dus le petit chef-d'œuvre de l'*Amour de Cupido et Psiché* et l'*Apocalypse*.

(2) Ce qui ajoute un nouveau mérite à cette édition, c'est la réforme orthographique apportée par l'imprimeur Pasquier Le Tellier à la demande du traducteur François de Vernassal Quercinois.

même mérite, mais il en est plusieurs d'un très-beau style. Telle est celle que Dibdin a reproduite dans son *Decameron*, t. I, p. 33. Il l'attribue à quelque artiste italien, mais elle peut être tout aussi bien de Jean Cousin ou de Jean Goujon. Dans une autre gravure on voit la présentation du livre faite à François Ier par une femme, probablement la veuve de l'auteur ou du traducteur : cette planche est des plus belles. Dibdin donne aussi la reproduction d'une forêt avec des singes, qui n'est pas sans mérite.

Les triomphes Petrarque, 1554, in-16, imprimé par E. Groulleau. A la fin se trouve le fleuron de Denys Janot, mais accompagné de la devise de Groulleau *Patere aut abstine* et *Nul ne s'y frote.* Au feuillet 188 est une figure de plus grande dimension représentant Bethsabée au bain : le style montre qu'elle a dû être empruntée à un recueil de quelque artiste allemand.

Œuvres de Lactance Firmian, in-16, dédié à François Ier et traduit par René Fame, son notaire et secrétaire. Paris, Estienne Groulleau, 1555. Ce très-rare petit volume, cité par Papillon, se trouve à la Bibliothèque impériale (1). Comme la *Métamorphose d'Ovide*, c'est un composé de gravures archaïques, souvent très-grossoyées, et de gravures d'un style renaissance inspiré de l'antique. Ces dernières, presque entièrement au trait, semblent des copies de bas-reliefs. Sur les 177 planches que contient l'ouvrage, plusieurs sont empruntées aux *Métamorphoses d'Ovide* : telles sont Orphée apprivoisant les animaux, p. 168 ; l'Aornement des éléments, p. 463 ; les Filles de Pyrenæus, p. 539, et la très-indécente représentation des amours de Mars et Vénus, qu'on est fort étonné de voir reproduite deux fois dans le Lactance, aux pages 201 et 632. Sept autres gravures sont prises de la *Tapisserie de l'Église chrestienne*, et Papillon (t. I, p. 460) dit que quinze d'entre elles se retrouvent dans le petit Testament de Maurice Menier (voir col. 170). Plusieurs sont des imitations et souvent des copies assez informes des compositions de Holbein. Telles sont celles des pages 10, 97, 301, 398, 439, 511, 628, etc. Beaucoup de gravures sont répétées quatre ou cinq fois.

Ce volume est intéressant pour l'histoire de l'art ; il montre comment on formait, dès cette époque, l'illustration d'un livre.

Je n'ai pu avoir connaissance de l'édition de Virgile citée par Papillon, mais, comme on voit dans les *Métamorphoses d'Ovide* de Denys Janot des gravures représentant Tityre et Mélibée, fol. 17, et d'autres sujets appartenant plus particulièrement à Virgile, on doit en conclure que ces planches en faisaient partie, et que le Virgile, de même que le Lactance et les Métamorphoses d'Ovide, offrait un mélange de planches archaïques et d'autres de la renaissance dont on peut attribuer le dessin à Jean Cousin.

Maistre Pierre Pathelin, le nouveau Pathelin, le testament de Pathelin. Paris, par Estienne Groulleau, sans date, in-16 de 110 feuillets, lettre ronde, orné de figures sur bois. Réimprimé par le même et sous le même titre en petit in-12, 1564.

Guillaume Cavellat, Jérôme de Marnef, Richard Breton, dont nous nous occuperons plus loin, s'inspirant davantage des chefs-d'œuvre lyonnais dans ce genre, ont publié des éditions qui ont soutenu jusque vers la fin du XVIe siècle la réputation des presses parisiennes pour les ouvrages à vignettes sur bois.

Si les véritables artistes qui ont de nos jours régénéré la gravure sur bois voulaient, en s'inspirant des petites merveilles de Denys Janot, de Groulleau, de Woieriot et de Bernard Salomon, appliquer les ressources de l'art à notre époque à leur reproduction, cette tentative serait favorablement accueillie.

CHARLES ESTIENNE, médecin (1535), puis imprimeur-libraire (1551-1564).

J'ai donné ailleurs la biographie de ce savant distingué qui se trouva mêlé si activement au mouvement des bonnes études, et, comme tant d'hommes éminents de cette époque, finit si tristement sa laborieuse carrière. Reçu très-jeune docteur en médecine et lié avec les savants et les artistes de son temps, il contracta en Italie le goût de l'antiquité. Resté fidèle au catholicisme, il dut, en 1551, pour sauver les intérêts de ses neveux, compromis par la disgrâce de son frère Robert, contraint de s'exiler avec toute sa famille, prendre la direction de la célèbre imprimerie fondée par leur père. Cette situation nouvelle lui donna l'occasion de manifester son mérite comme imprimeur, autant que son savoir comme auteur ou éditeur d'excellents ouvrages de médecine, d'agriculture et d'érudition.

Il composa d'abord en latin, puis en français, un traité de la *Dissection du corps humain*, in-f°, qu'il fit imprimer chez Simon de Colines : l'édition latine parut en 1545, l'édition française l'année suivante. De grandes planches gravées sur bois servent à l'explication du texte. Mais l'édition à laquelle ces gravures étaient destinées fut interrompue en 1539, ainsi que Charles Estienne nous en informe dans la préface de l'édition française de 1546, sans en indiquer la cause, que nous avons signalée col. 95 (1).

(1) Il est au nom du libraire Jean Ruelle, demourant en la rue sainct Iacques, à l'enseigne de la queue de Regnard, 1555.

(1) M. A. Bernard, voyant dans l'édition latine de 1545 cinq planches signées des marques de Jollat et

Les planches de l'ouvrage de Charles Estienne, bien que fort vantées, ne sauraient soutenir la comparaison avec celles de l'ouvrage de Vesale. Le dessin en fut fait sur le corps humain par le chirurgien La Rivière, dont on voit figurer le nom sur la première planche; mais, à plusieurs des autres, outre le nom ou la marque de Jollat ♁, on trouve encore la croix de Lorraine. Puisque le dessin est de La Rivière, pourquoi ces deux marques de graveurs sur les mêmes planches? Ces bois ne sont pas d'une importance telle qu'on puisse supposer que deux graveurs y aient travaillé, comme cela se voit pour certaines planches en taille-douce, où l'un des graveurs exécute la figure et l'autre les accessoires. Là tout est de la même main, et d'une main si peu habile et si négligée que ces planches, loin de faire honneur à Geofroy Tory, compromettraient sa réputation, s'il en était le graveur, comme l'a fait supposer la présence de la croix de Lorraine. Mais, ainsi que je l'ai dit plus haut, puisque, pour les gravures sur bois, on doit admettre presque toujours le concours de deux et même de trois artistes, le compositeur, le dessinateur sur le bois et le tailleur sur le bois, il se peut que la croix de Lorraine soit la marque de l'atelier où aurait été gravé le dessin tracé sur le bois par Jollat, d'après les compositions en grand ou *croquis* de La Rivière.

Après ces imprimeurs ou libraires intéressants au point de vue de la gravure sur bois, je mentionnerai rapidement ceux dont quelques ouvrages ont attiré mon attention par leurs *illustrations*, me contentant de nommer ceux dont les livres n'ont rien de saillant sous ce rapport.

Alain LOTRIAN (1530-1543), qui succéda à Jean II Trepperel à l'établissement de l'Écu de France, rue Neuve-Notre-Dame, a continué l'impression des romans de chevalerie ornés de gravures médiocres. — Pierre SERGENT (1531-1547) a publié plusieurs éditions des poëtes et des écrivains contemporains avec des gravures dans le texte. — Henri PAQUOT (1534-1546); Vivant GAULTHEROT (1534-1553); Guillaume LE BRET (1537-1547); Jean RUELLE (1541-1571); Jean DALLIER (1545-1569), ne me paraissent avoir fait faire aucun progrès à l'art, qui semble reculer avec Jean BONFONS (1548-1572), lequel publia un très-grand nombre de romans de chevalerie, de format in-4°, ornés de gravures sur bois médiocres et dans le style rudimentaire, ainsi que Nicolas CHRESTIEN (1551-1557).

François GRYPHE (1532-1548), frère du célèbre imprimeur lyonnais Sébastien Gryphe, qui soutint à Paris l'honneur du griffon et de la devise *Vires et ingenium*, paraît avoir gravé lui-même des planches de bois, car il requérait, comme « imprimeur marchand, demourant a Paris, lui être permis de faire imprimer et vendre le *Novum Testamentum*, 1539, in-8°, *figuré par lui*. »

Étienne CAVELLER (1534-1542) a imprimé *l'Histoire du preux Meuruin, filz de Oger le Dannoys*, 1540, in-8° goth., pour Pierre Sergent et Jehan Longis. La planche dont Dibdin a donné la reproduction dans son *Decameron*, t. II, p. 331, est une charmante composition digne des meilleurs maîtres; mais toutes n'ont pas le même mérite.

Étienne ROFFET ou Roufet, dit le Faulcheur (1538-1548), libraire et relieur du roi, a inséré dans son édition in-8° du *Decameron* de Boccace, traduit par Le Maçon, huit grandes compositions du plus beau style français dit de Fontainebleau, et fort bien gravées. — Son successeur, Jacques ROFFET, a imprimé, en 1549, une pièce très-précieuse intitulée : *C'est l'ordre qui a été tenu a la nouuelle et joyeuse entree que..... le roy tres chrestien Henry deuxiesme de ce nom, a faicte en sa bonne ville et cité de Paris le seziesme iour de iuing* M.D.XLIX. Les gravures ont été attribuées à Geofroy Tory et le dessin est digne de lui ou plutôt de Jean Cousin.

Jacques KERVER (1538-1583), fils de Thielman Kerver, a publié des livres d'Heures d'une impression sans élégance, en général en gros caractères gothiques et ornés de gravures très-médiocrement exécutées, et souvent très-fatiguées, pour avoir servi à la plupart des nombreuses éditions de son père. Mais s'il ne s'est pas distingué dans ce genre, c'est à lui qu'on est redevable de la célèbre imitation française de l'ouvrage italien de François de Columna intitulée : *Hypnerotomachie ou discours du songe de Poliphile deduisant comme Amour le combat a l'occasion de Polia*, in-f°, imprimé d'abord pour Jacques Kerver par Jean Le Blanc en 1546, et réimprimé par Marin Masselin en 1554, et en 1561 par Jean Le Blanc. De même que le texte n'est pas une traduction de celui des Aldes, les gravures, bien qu'elles représentent les mêmes sujets, sont tout autres que celles de l'original attribuées à Mantegna : la manière aussi élégante que correcte des compositions françaises semble déceler la main de Jean Cousin ou celle de Jean Goujon. Elles sont dignes en

la croix de Lorraine, deux autres planches signées de même dans l'edition française de 1546, puis dans l'édition de Kerver de 1575, trois autres avec les mêmes marques et la date de 1533, dit : « Evidemment les planches ont paru dans quelque autre édition antérieure à 1575, car ce n'est pas Kerver qui les a fait graver » La préface de Vesale et celle de Charles Estienne nous expliquent la suppression momentanée de ces planches, en vertu du privilége obtenu par Vesale, ce qui ne permit à Charles Estienne de les introduire que tard et peu à peu dans ses éditions.

effet de l'un ou de l'autre et se rangent comme illustration au premier rang des productions de ce genre.

Kerver fut aussi l'éditeur d'un autre chef-d'œuvre de gravure, *Orus Apollo de Ægypte, De la signification des notes hieroglyphiques des Ægyptiens*, in-8°, imprimé pour lui par Guillaume Morel en 1543. Les figures ont servi en 1551 à l'édition du texte grec avec version latine, donnée par Jean Mercier d'après un manuscrit que lui avait fourni l'imprimeur Morel. Papillon n'hésite pas à attribuer à Jean Cousin ces planches remarquables. Les animaux sont fort bien dessinés, et jamais le paysage n'avait été aussi bien rendu par la gravure sur bois. Le peu de personnages qui figurent parmi les sujets traités dans ce volume sont aussi très-remarquables.

Le célèbre imprimeur du roi pour le grec, Conrad Néobar (1538-1540), a imprimé, le 19 août 1540, une charmante édition de la vie de Jésus-Christ sous ce titre : *L'eternelle generation du Christ venant du Pere*, etc., très-petit in-8°. Les gravures, au nombre de 60, sont bien dessinées et bien gravées, et elles offrent un intermédiaire entre le style archaïque et celui des bonnes éditions de Janot et Groulleau. La planche de la page 49 porte les lettres I F.

Je dois ensuite mentionner chronologiquement : les héritiers de Jean Barbé (1543-1547) qui ont fait imprimer, en 1547, chez Jacques Gazeau l'*Architecture ou art de bien bastir, de Marc Vitruve Pollion*, in-f°. Selon M. Robert Dumesnil, seize des planches de ce livre seraient dues à Jean Goujon. (Voir plus bas l'article Jean Goujon.)—Étienne Mesviere(1545-1552), impr.-libr., qui a imprimé, en 1552, pour Madeleine Boursette, veuve de François II Regnault, le précieux *Novum Testamentum* que j'ai décrit col. 134. — Guillaume Cavellat (1549-1583), qui se servit des presses de Benoît Prevost. Papillon cite une édition des *Histoires prodigieuses*, de Boaistuau, in-24, publiées par la veuve Cavellat, dont il attribue les gravures au dessin de Jean Cousin. Je n'ai pas vu cette édition, mais je connais celles d'une édition postérieure. Elles sont probablement les mêmes, et ont pu être exécutées sur un croquis de Jean Cousin, bien que la gravure permette à peine d'y reconnaître son style.

Benoît Prevost (1545-1557), impr.-libr., a imprimé pour Gilles Corrozet et Guillaume Cavellat l'*Histoire de la nature des oyseaux, avec leurs descriptions et naïfs portraits retirez du naturel*, par Pierre Belon, du Mans, 1555, in-f°. Les figures des oiseaux sont bien dessinées et bien gravées. Au verso se voit le portrait de Belon, fort bien exécuté, marqué de la ✝. La petite flèche que l'on aperçoit entre les pattes de plusieurs figures des oiseaux est probablement la marque soit du dessinateur soit du graveur. Je crois devoir lui attribuer aussi l'impression faite également pour Guillaume Cavellat des *Singularités de la France antarctique autrement nommée Amérique*, par André Thevet, 1558, in-4°, puisque, bien que l'on y trouve cette mention : *chez les héritiers de Maurice de la Porte*, j'ai constaté que les caractères sont les mêmes que ceux de la préface de l'ouvrage de Belon et que le fleuron placé en tête est le même. Les gravures de ces deux volumes offrent beaucoup d'analogie. Celles surtout des *Singularités* sont d'un beau dessin portant le cachet de l'école de Jean Cousin, Jean Goujon et Germain Pilon, ces artistes orfévres et sculpteurs.

Maurice Menier (1545-1566) nous offre un intéressant problème. Papillon, *Traité de la gravure sur bois*, t. I, p. 204 et 489, cite avec les plus grands éloges un Nouveau Testament in-24, en latin, dont les figures sont excellentes et pittoresquement dessinées et gravées sur bois. Les planches sont au nombre de 190, et quelques-unes sont répétées. Elles ont 14 lignes de hauteur sur 2 pouces de largeur. A la fin du volume, on lit : *Excudebat Lutetiæ Mauricius Menier*, 1556. « Il n'y a, dit Papillon, qu'un grand dessinateur qui ait été capable de bien rendre et graver si artistement qu'ils le sont, les caractères des têtes des figures, les petites mains et les pieds d'une régularité sans pareille et plus corrects que ceux des ouvrages du célèbre Bernard Salomon ou Petit Bernard : leur beauté mériterait à chaque estampe une description particulière. » Papillon affirme qu'elles sont de Jean Cousin.

Je n'ai pu malheureusement découvrir un exemplaire de ce précieux volume, que le Petit Angevin promettait, en 1547, dans son avis en tête des *Dix Histoires* ; personne, que je sache, autre que Papillon n'en a parlé, à moins qu'il ne soit question ici du *Novum Testamentum*, in-16 imprimé en 1556 par ce même Menier pour Étienne Groulleau que je trouve cité dans Le Long, *Bibliotheca sacra*, p. 656. Tous les exemplaires de ce chef-d'œuvre auraient-ils disparu, ainsi que la petite édition de Virgile ornée de gravures sur bois, citée aussi par Papillon ? (Voir col. 163 et 165.)

Jérôme de Marnef, impr.-libr. (1545-1589). Les deux jolies éditions des *Quinze livres des metamorphoses d'Ovide* qu'il a publiées avec Guillaume Cavellat, l'une en prose, l'autre en vers, en 1574, de format in-16, auraient un plus grand mérite si je n'avais constaté que les gravures qui les accompagnent, au nombre de 178 pour l'édition en prose, et 179 pour l'édition en vers, sont des contrefaçons de celles du Petit Bernard dans la *Métamorphose figurée*, imprimée par Jean de Tournes en 1557. Jérôme

de Marnef les a réimprimées en 1566, 1573, 1574, 1580, 1582 et 1587. Ce qu'il y a de singulier et ce qui aggrave le délit de contrefaçon, c'est que sur l'édition de 1574 de la *Métamorphose interprétée en rimes françoises par François Habert d'Issoudun*, on lit : « Nouvellement enrichie de figures non encore par cy devant imprimées. »

Jérôme de Marnef a publié aussi, en 1574, une jolie édition, même format, des *Héroïdes* d'Ovide. Les 39 compositions sont plus simples que dans les *Métamorphoses*, et c'est un fort joli volume.

Richard BRETON, impr.-libr. (1551-1561), s'est distingué par les charmantes impressions qu'il a exécutées en caractères à l'imitation de l'écriture du temps et connus sous le nom de caractères de civilité. Il a donné, en 1562, un recueil de costumes intitulé : *Recueil de la diversité des habits*, in-8°. Les 118 planches dont se compose cet ouvrage sont bien dessinées et même mieux gravées que celles de Vecellio. La marque qui se trouve en tête est d'un beau style et peut avoir été dessinée par Jean Goujon. Richard Breton a imprimé l'édition des *Contes drolatiques de Pantagruel, où sont contenues plusieurs figures de l'invention de maistre François Rabelais*, 1565, petit in-8° qui contient 120 figures grotesques.

Dans les éditions de Ronsard données en 1586 et 1587 par Gabriel BUON, impr.-libr. (1558-1587), puis par sa veuve en 1597, et par son fils, Nicolas BUON, en 1610, en 11 vol. petit in-12, on voit trois portraits bien gravés sur bois, ceux de Ronsard, Henri II et Henri III qui ont, d'après Papillon (t. I, p. 204), été dessinés par Jean Cousin. L'encadrement en est très-simple et diffère en cela des encadrements du temps, qui en général sont plus compliqués.

Mais un véritable chef-d'œuvre de gravure sur bois a été exécuté pour un ouvrage sorti des presses de Nicolas CHESNEAU, qui exerçait de 1556 à 1583, rue Saint-Jacques, à l'*Écu de Froben et au Chêne vert*. C'est un ouvrage de Jehan Boulaese, intitulé : *Le Thresor et entiere histoire de la triomphante victoire du corps de Dieu sur l'esprit maling de Beelzebub, obtenue à Laon l'an* 1566, *recueillie des actes publics... publiquement averée par la vue, l'ouïe et le toucher de plus de cent cinquante mille personnes*, 1578, in-4°. La planche in-folio qui représente ce curieux et miraculeux exorcisme, dans tous ses détails, est du plus beau dessin et parfaitement bien gravée. Elle me semble tout à fait digne de Jean Cousin. Cette planche avait déjà paru en 1573 dans l'*Abregée histoire du grand miracle par... J. C. en la sainte Hostie du sacrement de l'autel fait à Laon en* 1566 *avec sa carte representant le tout au vif*. Paris, chez Thomas Belot, petit in-8°.

Je citerai seulement les noms de Sébastien NIVELLE (1550-1603), de Denis DUPRÉ (1578-1582), dont je dirai quelques mots à propos de l'artiste Codoré ; de Nicolas ÈVE (1578-1610), libraire et relieur du roi, dont la marque remarquable représentant la *tentation d'Ève* a pu être exécutée par un artiste célèbre ; de Jean HOUZÉ (1581-1627), de François GUEFFIER (1582-1623), de Fleuri BOURRIQUANT (1606-1627), de François CLOUSIER (1631-1676). Placés sur la limite de la transition entre l'époque d'apogée de la Renaissance et celle de la décadence dans laquelle l'imprimerie va tomber à la suite des guerres religieuses, ils ont produit parfois des gravures encore dignes d'attention.

La même remarque s'applique aux deux imprimeurs suivants :

Didier MILLOT, impr.-libr. (1587-1590), qualifié avec raison du titre de *ligueur* par Lottin. Il a publié un ouvrage qui contient de curieuses gravures sur bois ; il est intitulé : *La vie et faits notables de Henry de Valois, tout au long sans rien requérir, où sont contenues les trahisons, perfidies, sacriléges, exactions, cruautez et hontes de cest hypocrite et apostat, ennemy de la religion catholique*, 1589, in-8°.

Antoine DU BREUIL (1589-1618). Il a imprimé l'*Histoire des pastorales et bocageres amours de Daphnis et de Chloé* (traduit du grec de Longus par Amyot), petit in-12, en 1594, 1596 et 1609. A la suite se trouvent les *Gayetez champestres tirees du plaisir des champs* de Claude Gauchet, où l'on rencontre quelques gravures bien dessinées et assez bien gravées.

ARTISTES

DESSINATEURS ET GRAVEURS SUR BOIS.

On a vu par ce qui précède combien on a peu de documents positifs pour bien distinguer ce qui appartient à chacun des artistes qui ont concouru aux œuvres publiées sous le nom des imprimeurs, et on ne saurait trop regretter que Papillon, au milieu de tant de détails contenus dans son *Traité de la Gravure sur bois*, ait consigné si peu de renseignements précis sur les artistes qui se sont occupés de cette branche de l'art. Néanmoins les traditions conservées dans sa famille, vouée à cette profession de père en fils, ont laissé des traces éparses, mais précieuses, à travers tant de divagations.

Parmi les artistes dont parle Papillon il n'y a que Jollat, Geofroy Tory, Jean Cousin et Pierre Woeiriot qui puissent être considérés comme ayant un véritable talent, particulièrement les trois derniers. Les autres, Eckman, Quast, Guillaume Le Bé, Pierre Lesueur et ses frères Vincent et Nicolas, T. Belbrule, Pierre Rochienne, Jean Sanson, Vincent Thomas, Jean Leclerc,

Boutemont, un graveur anglais Jackson, Nioul, Fournier jeune, un Flamand Dannhavs, Duchesne, Contat, Lefevre et autres, y compris les Papillon eux-mêmes, ne nous semblent avoir rien produit qui les sorte de la foule. Plusieurs d'entre eux même étaient simplement graveurs de papiers peints.

C'est donc seulement à l'un des quatre artistes que j'ai nommés d'abord, ou du moins à leurs élèves immédiats, que devra être attribuée toute gravure sur bois de cette époque, sortie des presses parisiennes et se signalant par le sentiment de l'art, comme on en rencontre dans quelques publications des Simon Vostre, des Regnault, des Janot, des Groulleau, des Roffet, des Le Royer et de leurs contemporains.

MERCURE JOLLAT.

Il a été fort vanté comme graveur sur bois par Papillon, qui lui attribue la gravure des compositions et encadrements de la plupart des livres d'Heures des Verard, des Pigouchet, des Simon Vostre, etc. Mais ce que nous connaissons de lui, par les planches signées de son nom qui se trouvent dans l'ouvrage de la *Dissection des parties du corps humain* de Charles Estienne, diffère tellement de la finesse et de l'esprit qui distinguent la plupart des bois de ces livres d'Heures, qu'on ne saurait y voir la même main. On ne retrouve la marque de Jollat que dans une seule planche au trait du livre de Valterio, *De re militari*, imprimé par Wechel en 1532.

Papillon et M. Duplessis lui attribuent les gravures qui sont dans le volume in-4° *Raison d'architecture antique extraite de Vitruve et autres anciens architectes*, traduit de l'espagnol en français, imprimé par Simon de Colines (vers 1530), mais on n'y voit nulle part la marque de Jollat.

On a supposé que Jollat fut le graveur des portraits des Visconti de Milan, dans l'ouvrage de Paul Jove, *Vitæ duodecim vicecomitum Mediolani principum*, in-4°, imprimé par Robert Estienne, en 1549: ce serait de beaucoup ce que Jollat aurait fait de mieux; mais, comme ces portraits portent la croix de Lorraine et non la marque de Jollat, il n'en pourrait être que le dessinateur.

Papillon dit aussi que les planches du *grand Herbier en françois*, petit in-fol. imprimé par Guillaume Nyverd, pour Jean Petit et Michel Le Noir, seraient de Jollat; enfin qu'il possède les œuvres de saint Bernard, in-8° en latin, belle impression gothique dont le frontispice serait gravé par Jollat; mais la description qu'il en donne indique que ce frontispice n'est autre que la marque de Philippe Pigouchet (le sauvage et sa femme avec l'écusson au double P).

JEAN COUSIN.

Orfévre, peintre, sculpteur, géomètre, perspectiviste, cet artiste éminent a été surnommé le *Michel-Ange français*, à cause des rapports que l'on remarque entre plusieurs de ses compositions et celles du grand peintre de la *Sixtine*, et surtout pour sa science des raccourcis.

Les biographes ne nous ont transmis que bien peu de renseignements, la plupart très-vagues, sur ce représentant de l'art de la Renaissance au seizième siècle, considéré comme le fondateur de l'école française. On sait qu'il est né à Soucy, près de Sens, vers 1510 suivant les uns, en 1501 suivant une version plus probable. Nous ne nous occuperons pas ici de ses travaux de peinture sur bois, des nombreux vitraux qu'on lui attribue, de plusieurs magnifiques tombeaux dont on lui doit la sculpture, ni de ses ivoires. Mais, ce qui intéresse notre sujet et ce que ses biographes ont omis de dire, c'est qu'il a débuté par être orfévre à Paris et qu'il fut élu garde nouveau de la corporation en 1536. Le nom de Jean Cousin l'AINÉ figure le troisième dans la requête des orfévres, présentée à François Ier et contenant leurs remontrances au sujet de l'ordonnance de 1540 sur les monnaies (1). Comme nous perdons sa trace à partir de ce moment dans la corporation, il est permis de supposer que l'accueil magnifique fait à Paris à cette même époque au grand ciseleur et orfévre florentin Benvenuto Cellini, son installation à l'hôtel du Petit-Nesle, la munificence de la cour à son égard (2) et surtout l'engouement de plus en plus prononcé pour l'art purement italien, découragèrent Jean Cousin de cette carrière et qu'il s'adonna tout entier dès ce moment à la peinture et surtout à l'imagerie, où son talent se retrouve souvent tout entier unissant à la grâce un caractère grandiose.

Son grand mérite paraît avoir été méconnu de son temps (3). Il eut peu de popularité : l'art italien avait envahi la cour de François Ier ; le dessin fut entraîné dans la voie de l'imitation maniérée; l'ornementation se surchargea peu à peu d'ornements artificiels, en s'éloignant de la

(1) Elle contenait pour les alliages dans les pièces d'orfévrerie des prescriptions incompatibles avec les nécessités de la fabrication.

(2) Benvenuto reçut comme traitement annuel 700 écus d'or, une gratification de 500 autres écus d'or et tous ses travaux devaient être payés à part, tandis que nous ne voyons figurer Jean Cousin dans les *comptes royaux* publiés par M. Léon de Laborde que de 1540 à 1550, où il reçoit, à titre d'*ymagier* (tailleur d'images sculptées), 14 livres par mois.

(3) Il résulte de ce qui est dit à l'article Jean Goujon, dans la *France protestante* de MM. Haag, que les quatre grands artistes Jean Cousin, Jean Goujon, Bullant, Palissy, appelés vers 1539, par le connétable Anne de Montmorency, à orner sa splendide retraite d'Écouen, étaient calvinistes.

tradition romaine et florentine. Le maître français s'isola de plus en plus dans son indépendance. Néanmoins, à de rares intervalles, son talent de sculpteur fut employé par François Ier, Henri II et Diane de Poitiers. En 1540, lors du passage de Charles-Quint à Paris, Jean Cousin fut chargé d'exécuter son buste.

Il ne renonça cependant jamais complétement à ses rapports avec les orfèvres (1). Comme Germain Pilon, comme Philibert De Lorme, comme Androuet du Cerceau, il prêta souvent son concours aux orfèvres pour le dessin de leurs chefs-d'œuvre si divers, si multipliés à cette époque, mais que le temps n'a pas épargnés : la valeur vénale de la matière ouvrée fut de tout temps fatale aux chefs-d'œuvre! Ses précieux *crayons* (esquisses) pour la ciselure des services princiers étaient une excellente préparation à cet art des frontispices et des marques dont nous parlerons à l'article suivant. Plus tard, Étienne de Laulne dit *Stephanus*, né à Orléans, mais établi d'abord à Strasbourg, ayant apporté à Paris, au milieu de l'engouement de l'art italien, les traditions de l'art allemand de Nuremberg, d'Augsbourg et de Bâle, reconnut le génie de l'artiste français et emprunta le crayon de Jean Cousin, auquel l'âge n'avait rien ôté de son admirable talent de *dessigneur*, pour ses belles coupes émaillées et niellées, ses reliefs au repoussé, ses charmants miroirs de main encadrés d'arabesques et de figures allégoriques. De Laulne, très-habile graveur en taille-douce, se fit plus tard un honneur de reproduire sur le cuivre les dessins du vieux maître français, tels que le *Christ en croix* et le *Serpent d'airain*.

Comme Dürer pour l'art allemand, comme Léonard pour l'art italien, comme ces grands esprits qui ont essayé et scruté l'art sous ses formes les plus diverses, Jean Cousin, presque déjà parvenu au terme de sa carrière, sentit le besoin de fonder la théorie, de ramener les tendances de pur sentiment du dessinateur aux principes sévères des règles et des harmonies de la nature, c'est-à-dire aux lois de la géométrie aujourd'hui nommée descriptive. Dans sa *Perspective* il avait posé le principe général et ses applications à la représentation des monuments. Dans la *Portraicture*, par une vue remarquable par sa grandeur et sa nouveauté, il applique les lois de la projection géométrale sur un plan et les projections auxiliaires à l'étude des raccourcis, et semble s'être joué comme Michel-Ange de cette grande difficulté du dessin. A ce point de vue, bien plus que par ses sculptures, ses peintures sur bois et ses vitraux, Cousin a fait école, son œuvre est restée unique et impérissable. Ses planches sur bois de la perspective du corps humain dans ses diverses attitudes, copiées et multipliées incessamment, par la gravure sur bois, jusqu'à nos jours, sont encore aujourd'hui aux mains de tous les jeunes artistes.

Durant sa longue carrière (né en 1501, on croit qu'il mourut en 1589 ou 1590) Jean Cousin, comme la plupart des artistes, dut éprouver les vicissitudes du sort, surtout à ses débuts, et l'on voit en effet qu'il sut se rendre propre à tout. « Il fallait alors plus d'une profession pour « faire subsister un artiste, a dit Mariette, en « parlant de Pierre Woieriot, surtout quand « c'était des professions où *l'ouvrier* pouvait « être employé par toutes sortes de gens (1). » Il est possible que, comme on l'a vu récemment pour un autre novateur de l'art français (Prud'hon) réduit à consacrer son admirable talent aux adresses des négociants, Cousin ait dû accueillir, soit par nécessité, soit par amitié, les offres de Denys Janot, cet imprimeur ami des arts. Nous voyons en effet, vers 1540, se transformer les *illustrations* dont ses livres sont ornés, et, dès ce moment, le style de Jean Cousin s'y fait de plus en plus reconnaître. On peut croire que c'est par l'union de leurs talents que les livres à vignettes parisiens ont atteint à cette époque un si haut degré de perfection.

Il n'existe pas au sujet de Jean Cousin le même doute que pour Geofroy Tory, puisqu'on rencontre dans l'œuvre du premier, à la Chalcographie nationale, une gravure, l'*Ensevelissement du Christ*, signée de son nom, ce qui permet de croire qu'il en fut le graveur (2). Si donc on reconnaît les têtes, le style de Jean Cousin parmi les titres, les vignettes, les compositions diverses qui ornent les livres publiés de son temps, la réputation dont il a joui ne s'oppose point à ce qu'on les lui attribue ; seulement elle explique qu'il n'ait que rarement consenti à les signer de son nom ou de sa marque.

M. Renouvier n'a pas été aussi affirmatif que Papillon à l'égard des nombreuses gravures dont le dessin peut être attribué à Jean Cousin. Retrouvant sa manière dans plusieurs des livres à vignettes de Denys Janot, Groulleau, Corrozet, Jérôme de Marnef, Nicolas Bonfons, etc., et ne sachant trop distinguer ce qui peut être de Jean Cousin ou d'autres habiles artistes français formés à son école, il ne se prononce pas à cet égard. Cependant il croit reconnaître avec certitude son style dans une belle et curieuse publication que j'ai citée à l'article de Geofroy Tory et dont voici le titre :

C'est l'ordre qui a esté tenu a la nouuelle et

(1) *Histoire de l'orfévrerie-joaillerie*, par P. Lacroix et F. Seré, 1849, in-8°.

(1) *Abecedario*, t. I, p. 381.

(2) Voir, sur les gravures à l'eau-forte de Jean Cousin, l'ouvrage de M. Duplessis, p. 62 et 63, et, sur les copies d'Étienne de Laulne, les pages 92 et 93.

joyeuse entree que le roy tres chrestien Henry deuxiesme de ce nom a faicte en sa bonne ville et cité de Paris capitale de son royaume le seziesme iour de iuing M. D. XLIX. Chez Jacques Roffet, dit le Faulcheur, in-4°.

Renouvier attribue particulièrement à Cousin les planches représentant l'*Hercule gaulois*, celle de la *Fontaine*, où figurent la Seine, la Marne et le *Bon Événement;* celle de l'*Arc triomphal*, où l'on reconnait la figure du triomphateur royal; enfin la figure de *Lutetia nova Pandora* (1). Ce n'est pas seulement le dessin, c'est la gravure elle-même de ces planches, que cet habile critique attribue au maître français : « Le dessin, dit-il, en est pur, plein de qualités, « et la gravure si habilement ménagée, qu'on ne « peut la croire d'une autre main. Il semble « qu'un ciseleur seul a pu, en aussi peu de « tailles, fouiller ces têtes piquantes, modeler ces « corps élégants, friper ces draperies; et ce cise- « leur, qui donc serait-il, sinon l'auteur du mau- « solée de l'amiral Chabot, l'artiste français qui « résuma le mieux deux côtés de l'art, la minu- « tie et la force, le resserrement et la grandeur, « le gothicisme et la Renaissance? »

Il y a cependant, il faut en convenir, une telle ressemblance entre le dessin de ces compositions et celui des gravures du *Champ fleury* et des belles heures de Geofroy Tory, que j'ai éprouvé quelque peine à me dissuader qu'elles ne fussent pas dues à cet éminent artiste, ainsi qu'on en avait jugé d'après la présence de la ✣ sur plusieurs des planches. Cependant, plus j'avance dans mes recherches et mes comparaisons, plus les probabilités me semblent militer en faveur de Jean Cousin.

D'ailleurs, ce beau livre de l'*Entrée de Henri II*, ce fleuron qu'on ne saurait trop regretter d'être forcé d'enlever à la couronne de Geofroy Tory, n'est pas seul de son espèce; voici ce qui résulte de l'examen attentif que j'ai pu faire de plusieurs livres exécutés sous ce règne et les suivants et consacrés aussi à la représentation de cérémonies publiques et de monuments princiers.

En 1549, Geofroy Tory avait achevé depuis onze ans sa carrière typographique. J'ai émis (col. 138) l'opinion que depuis cette époque jusqu'à sa mort, il s'est adonné au dessin et à la gravure des poteries de Diane de Poitiers. En tout cas, nous ne possédons de lui aucune œuvre datée postérieurement à 1540, qui est l'époque où Jean Cousin commence à apparaître avec quelque certitude dans la gravure sur bois. On ne saurait donc attribuer à Geofroy Tory l'illustration du livre l'*Ordre de l'entrée de Henri II et Catherine de Médicis*, qui eut lieu a Rouen les 1er et 2 octobre 1550, petit in-4°, et qui fut imprimé en 1551 en cette ville, par Jean Le Prest, pour Robert le Hoy et Robert et Jean dictz du Gord. Bien que la gravure n'ait pas conservé toute la pureté du dessin de Jean Cousin, on reconnait son style dans la figure équestre du roi, dans le char de l'Heureuse Fortune et dans la célèbre fête des Brésiliens. Papillon a déclaré que cette entrée est l'œuvre de Jean Cousin (t. Ier, p. 513). Il suffit de comparer les portraits de Henri II à cheval dans l'Entrée à Paris et dans celle à Rouen, de remarquer l'identité de la tête du cheval, de l'allure des quatre jambes, et bien d'autres indices, pour se convaincre de la connexion intime des deux ouvrages.

Je dirai même plus : l'entrée de Charles IX et d'Élisabeth d'Autriche à Paris le 29 mars 1571, in-4°, imprimée par Denis du Pré, pour Olivier Codoré, et pour laquelle Codoré, *tailleur et graveur sur pierres précieu es, avait obtenu le privilège de graver et faire imprimer par figures et lettres toute l'ordre tenue à l'entrée du roy et de sa tres aymee compagne*, etc., me paraît avoir été gravée par ce même Codoré d'après les dessins de Jean Cousin, tant l'ensemble et les détails des compositions sont conformes à ceux qui sont sortis de sa main. Il suffit d'indiquer comme exemples les planches des feuillets 21, 32, 38 et 84 et dans l'Entrée de la reine la planche du feuillet 12 où l'on voit encore une grande ressemblance avec l'entrée de Henri II à Paris en 1549. La représentation d'une grande salle (feuillet 13 de l'entrée de Charles IX) offre aussi une similitude frappante avec celle que l'on voit au feuillet 16 de l'entrée de Henri II.

Dans le beau livre imprimé par Vascosan, en 1560, et consacré à l'*Éloge et Tombeau* de Henri II, on voit figurer à la page 25 un monument funéraire comparable à celui que Jean Cousin a élevé à l'amiral Philippe de Chabot. Les en-tête, les fleurons, les lettres ornées sont aussi évidemment de sa main.

La série de ces publications que je rapporte à Jean Cousin et à son école fournira un point de comparaison très-curieux avec les belles publications lyonnaises du même genre, et principalement avec le beau livre intitulé : *La magnificence de la superbe et triomphante entrée de la noble et antique cité de Lyon, faicte au tres chrestien roy de France Henry deuxiesme de ce nom et a la royne Catherine son espouse, le 23 septembre* 1548, Lyon, Guillaume Roville, 1549, in-4°, qui parut la même année que l'entrée à Paris publiée par Roffet. Les belles gravures attribuées au Petit Bernard constatent

(1) Par une coïncidence qui pourra paraître significative, dans un tableau peint par Jean Cousin et qui se conserve à Sens, on voit une femme à demi couchée dans une grotte et au-dessus de cette figure on lit : *Eva prima Pandora.*

les rapports et les différences des deux écoles rivales de la gravure sur bois.

L'œuvre la plus considérable de Jean Cousin, non comme perfection, mais comme importance, paraît être la Bible dite de Jean Le Clerc, à cause de l'édition in-folio que cet éditeur graveur en a donnée en 1614, mais qui est loin d'être la première, ainsi qu'on en peut juger par l'état déplorable des planches percées de trous, et des filets d'encadrement qui sont très-souvent brisés. La planche, p. 267, *saint Paul frappé sur le chemin de Damas*, est la reproduction de la gravure au burin de plus grande dimension, due à Étienne de Laulne, et qui porte la marque I. C. (Jean Cousin). D'ailleurs le style de ce maître se révèle dans la plupart des 287 compositions de ce livre remarquable. Par malheur la gravure en a été faite avec tant de hâte, elle est tellement grossoyée dans le plus grand nombre des planches, que le style sévère et la belle ordonnance de la composition ne rachètent pas un pareil défaut d'exécution. L'éditeur primitif, dont j'ignore le nom, voulant sans doute hâter sa publication, a fait dès l'origine diviser plusieurs de ses bois en deux parties, pour en partager la gravure à des tailleurs différents. C'est ce dont j'ai pu me convaincre sur un exemplaire in-4° oblong, incomplet du titre malheureusement, mais dont les planches sont en bien meilleur état et surtout mieux tirées. Cette édition avait son texte placé en regard des planches, entouré d'encadrements, au nombre de six, qui alternent jusqu'à la fin de l'ouvrage (voir Papillon, t. I, p. 203). Ces encadrements, d'un bon style renaissance, sont plus finement exécutés que les sujets bibliques. Guillaume (II) Le Bé, gendre de Jean Le Clerc, a donné la dernière édition in-folio de cette Bible.

L'énumération faite par Papillon des ouvrages ornés de gravures sur bois dessinées ou gravées par Cousin, me semble mériter d'être reproduite ici pour faciliter aux bibliophiles, aux bibliothécaires, aux artistes, les moyens d'apprécier ce qui peut être erroné, probable ou vrai en ce qui concerne les pièces indiquées quand elles leur tomberont sous les yeux. Elles offrent d'autant plus d'intérêt que la plupart des œuvres importantes de peinture ou de sculpture de Cousin sont aujourd'hui dispersées ou même détruites (1). J'ai joint à cette énumération l'indication des pièces que j'ai eues sous les yeux et que je crois pouvoir rapporter à Jean Cousin ou ses élèves.

(1) La plupart des indications données par Papillon se trouvent dans les suppléments et additions de son livre, ce qui est cause, très-probablement, du peu d'attention qu'on y aura apporté. Mais ces renseignements, pour lui être venus après l'achèvement de son travail, n'en ont que plus d'autorité.

Le Tableau de Cebes de Thebes, pet. in-8°, imprimé en 1543 et dont il a été question à l'article de Denys Janot, col. 161.

Trente-trois figures de la Vie d'Ésope, pour un pet. in-24.— Elles ont été copiées à Lyon vers 1600, mais elles n'approchent point de la beauté de l'édition de Denys Janot (1542 et 1544). On croit que Jean Cousin a gravé d'autres figures d'Ésope pour un in-12 (Papillon, t. I, p. 204).

Les gravures sur bois disséminées ailleurs et réunies dans le *Gerard d'Euphrate*, in-folio, imprimé en 1549 par Étienne Groulleau pour Jehan Longis et Vincent Sertenas, et le *Primaleon de Grece*, in-fol., imprimé en 1550 par Pasquier Le Tellier pour Étienne Groulleau et Vincent Sertenas, me paraissent être évidemment de la main de Jean Cousin, bien que Papillon, t. I, p. 511, les attribue à Woeiriot, sans autre fondement que la présence de la ✝ sur quelques-unes de ces planches. Dibdin, qui en avait remarqué tout le mérite, a fait choix de trois d'entre elles pour les reproduire dans son *Decameron*, t. II, pp. 330-333.

Les figures de l'*Horus Apollo*, pet. in-8°, 1551, dont j'ai fait mention à l'article de Jacques Kerver, col. 169 (Papillon, t. I, p. 204). — On reconnaît parfaitement le style de ce maître dans plusieurs de ces compositions. Cependant la plupart sont consacrées à des représentations d'animaux.

Plusieurs estampes des Apôtres (Papillon, t. I, p. 204). — Dans l'exemplaire de Mariette, à la Bibliothèque impériale, on voit en buste les figures des douze Apôtres, plus quatre autres têtes. Ce sont très-probablement les estampes indiquées par Papillon.

Les planches du Nouveau Testament imprimé par Maurice Menier, en 1556, et dont il a été parlé col. 170 (Papillon, t. I, p. 459).

Livre de perspective de Jehan Cousin, senonois, maistre painctre. A Paris, de l'imprimerie de Jehan Le Royer, imprimeur du roy ès mathématiques, 1560, in-f°. — Dans l'avis préliminaire, l'imprimeur déclare que Jean Cousin a pourtraicté de sa main sur les planches de bois les figures de ce livre qui furent taillées par lui Jehan Le Royer et son beau-frère Aubin Olivier, maistre conducteur des engins de la Monnaie au Moulin. Ce livre est très-bien imprimé, enrichi d'une admirable planche de figures en raccourcis et d'ornements sobres et du meilleur goût. Il fait beaucoup d'honneur aux talents du typographe graveur Jean Le Royer.

L'examen attentif du frontispice du *Songe de Poliphile*, imprimé en 1561 pour Jacques Kerver par Jehan Leblanc, et attribué aussi à Jean Goujon, me fait croire qu'il a été dessiné par Jean Cousin. Le dessin en est grandiose, sobre et en tout point digne de lui ; il en est de même des

nombreuses compositions qui ornent ce beau volume, dont le style est toujours noble, simple et élégant. La gravure, ainsi que l'impression, laissent beaucoup à désirer, et il est bien regrettable que les planches soient perdues : réimprimées avec soin, les traits, qui sont alourdis par l'impression, reprendraient une partie de la délicatesse du dessin. Mais comment, dira-t-on, se fait-il que le nom du compositeur d'une œuvre si célèbre, s'il est Jean Cousin, soit resté ignoré ? Le mérite éminent de ces compositions, qui auraient fait honneur à tout autre, ne fut peut-être compté pour rien par ce maître, par cela même qu'il savait son talent fort au-dessus de ces dessins, composés sur la demande de Kerver pour l'ornementation d'un livre.

Livre de pourtraicture par maistre Jean Cousin, peintre geometrien. Paris, 1571 ou 1589 ou 1595, in-4° oblong. — Cet ouvrage a été réimprimé ou copié sous d'autres titres; tels sont : *La vraye science de la pourtraicture, decrite et demontrée par Jean Cousin,* etc., ou bien *L'art de desseigner de maistre Jean Cousin, reveu, corrigé et augmenté par François Jullain, graveur à Paris,* 25 avril 1685, même format.

L'édition originale est composée de trente-huit grandes planches très-bien gravées sur bois et d'un frontispice, chef-d'œuvre de l'art, où se déploie le grand style de Jean Cousin. La représentation du corps humain dans ses diverses postures a rendu célèbres ces belles études qui rappellent la manière de Michel-Ange, dont elles atteignent presque le grandiose et la science du dessin. Papillon nous apprend que Guillaume Ier Le Bé, célèbre graveur et fondeur en caractères, a gravé lui-même sur bois les dessins de Jean Cousin ; il en fut l'éditeur.

Les figures des *Vingt et une epistres d'Ovide,* en latin et en français, Paris, 1571 et 1580, Jérôme de Marnef ou ve Cavellat, in-16 (Papillon, t. I, p. 204). — Je possède une édition de 1574, en latin seulement, aux noms de Hierosme de Marnef et Guillaume Cavellat. Les vingt-quatre premières compositions, dont la gravure est très-satisfaisante, sont de petits chefs-d'œuvre dignes en tout point de Jean Cousin. La gravure des treize suivantes est moins bien exécutée, mais le dessin du maître a pu être altéré.

Je crois aussi que les 178 gravures qui ornent l'édition latine des *Métamorphoses d'Ovide,* de format in-16, donnée par les mêmes éditeurs, en 1566 et 1570, ont été également dessinées par Jean Cousin (Papillon, t. I, p. 204) ; mais la gravure de ce grand nombre de planches, confiée à plusieurs mains, quelquefois très-inhabiles, est d'une exécution imparfaite, et la pureté du dessin y est souvent altérée. Il est facile cependant de reconnaître que la composition est très-supérieure à celle des mêmes sujets dans les éditions attribuées au Petit Bernard.

Le frontispice et quelques planches des *Cinq livres de chirurgie* d'Ambroise Paré, Paris, André Wechel, 1572, in-8°, sont dignes aussi du vieux peintre senonois.

Les portraits de Henri II, Henri III, et celui de Ronsard, dans les œuvres de ce poëte imprimées par Buon, in-12, en 1586 et 1587, et dont j'ai parlé à l'article de cet imprimeur (Papillon, t. I, p. 204). — La composition en est ingénieuse et digne du maître.

Tableaux accomplis de tous les arts libéraux, par Christophe de Savigny, Paris, Jean et François de Gourmont, 1587, grand in-f°.— Une note manuscrite en tête du premier des dix tableaux des Généalogies figurées des connaissances humaines, dit que la gravure en a été faite d'après les dessins de Jean Cousin. La première planche, représentant la Table théologique, par Nicolas Bergeron, est digne, en effet, de ce maître (1).

Enfin, si l'on en croyait Papillon, presque toutes les estampes des livres imprimés à Paris sous les règnes de Henri II, François II, Charles IX et Henri III, auraient été dessinées ou gravées sur bois par Jean Cousin. Ce qu'il peut y avoir d'exagéré dans cette assertion prouve que cette opinion était généralement répandue, et constate que, même dans cette branche de l'art, Jean Cousin excella et eut des imitateurs. Indépendamment de ces œuvres si diverses nous retrouverons la main et le talent de Jean Cousin dans un grand nombre de marques typographiques qui, par leur date, prouvent que son influence s'est fait sentir très-loin et très-longtemps.

Nous ne dirons que quelques mots des artistes qui, après Jean Cousin, ont eu quelque influence sur la gravure sur bois.

JEAN GOUJON.

Au seizième siècle on ne s'occupait guère de recueillir, comme de nos jours, les moindres détails sur la vie des hommes de talent : un grand nombre d'entre eux n'ont laissé d'autres traces parmi leurs contemporains que celle de leurs œuvres. On ne sait rien de précis ni sur la date de la naissance de Jean Goujon, qu'on suppose être Parisien, ni sur les circonstances de sa mort, qui se rattacheraient, en 1572, aux jour-

(1) Sur cette note manuscrite, jointe à mon exemplaire, on lit en outre : « Ce qui recommande les « conceptions originales de Savigny, inspirées par « Bergeron, c'est qu'on ne doute plus que l'illustre « Bacon n'y ait puisé le fameux système encyclopé- « dique qui l'éleva au-dessus de son siècle et qui « appartiendrait, comme on le voit, à la philosophie « française du même temps. »

nées funestes de la Saint-Barthélemy. Ce qui paraît plus certain, c'est qu'il faisait partie d'une petite pléiade d'artistes de premier ordre, Cousin, Bullant, Palissy et plusieurs autres, appartenant à la religion réformée. Comme Jean Cousin, il semble avoir été négligé de son temps (1), bien que son mérite sût se faire connaître par les chefs-d'œuvre qu'il a sculptés dans la pierre, dans le bois ou l'ivoire, à Anet, à Alençon, à Rouen, ou qui figurent au Louvre et dans nos musées.

Ce que l'on sait de sa carrière d'artiste ne permet pas de croire qu'il se soit autant occupé de gravure sur bois que son émule Jean Cousin. Cependant, dans un avertissement au lecteur, placé en tête d'un ouvrage dont voici le titre : *Architecture ou art de bien bastir de Marc Vitruve Pollion, mis de latin en françoys par Ian Martin*, pet. in-fol., imprimé, en 1547, à Paris, par Jacques Gazeau, pour la veuve et les héritiers de Jean Barbé, le traducteur indique que « maistre Iehan Gouion a faict nouuel-« lement les figures concernantes la massonnerie. » Le titre de cet ouvrage est orné d'un portrait d'un très-grand style, gravé sur bois, qu'on suppose être celui de Jean Martin. Selon M. Robert Dumesnil, il pourrait être celui de Jean Goujon lui-même. Ce portrait, aussi bien dessiné que bien gravé, est reproduit, parfaitement imprimé, à la fin de l'ouvrage. D'autres planches de ce livre sont remarquables. Je signalerai particulièrement les cariatides, feuillets 2 et 3, les planches représentant la symétrie du corps humain, feuillet 28, recto et verso, les palais en perspective et la forêt, feuillet 78, mais surtout les planches des deux côtés du feuillet 13, représentant les hommes occupés aux premiers travaux de construction. Les lignes sont généralement pures dans toutes ces planches et les tailles sont sobres comme dans les deux traités de Jean Cousin.

M. Robert Dumesnil croit que les principales figures de ce beau Vitruve ont été dessinées et gravées par Jean Goujon lui-même et qu'il aurait seulement dessiné la plupart des autres. Cependant M. Renouvier ni M. Georges Duplessis ne croient pas que Jean Goujon ait gravé. Je remarque que parmi les planches de ce Vitruve il se rencontre une disparate complète dans le mérite du dessin et de la gravure : quelques-unes sont d'un style large, hardi et savant; d'autres, qui paraissent avoir appartenu à un ouvrage plus ancien, semblent témoigner de l'enfance de l'art.

On a voulu attribuer à Jean Goujon les gravures ou plutôt le dessin des gravures de l'édition du *Songe de Poliphile* donnée par Jacques Kerver; mais il me semble qu'on y reconnaît plutôt la main de Jean Cousin.

(1) Il recevait, en 1541, pour la sculpture en bois des célèbres portes de Saint-Maclou, de Rouen, la valeur de 8 francs par jour de notre monnaie.

PIERRE WOEIRIOT OU WOIERRIOT, SURNOMMÉ DE BOUZEY.

Woeiriot est né à Bouzey ou Bozei, près Bar-le-Duc, en Lorraine, en 1532, date constatée par son portrait gravé par lui-même en 1556, à l'âge de vingt-quatre ans. M. Beaupré dit « Woieriot, né à Bar, suivant l'opinion commune. » Il gravait encore en 1599, ainsi que semble nous l'indiquer un livre d'Heures de cette date portant une gravure en taille-douce de sa main (1).

Élève de Jean Cousin pour le dessin, Woeiriot se distingue parmi les graveurs de vignettes que l'orfévrerie a fournis à la xylographie. Orfèvre, ciseleur, sculpteur, graveur sur cuivre et graveur sur bois, ses travaux dans ce dernier genre sont peu nombreux, mais d'une finesse achevée.

Il importe de ne pas juger des gravures sur bois de Woeiriot par l'ensemble de ses gravures sur cuivre. M. Robert Dumesnil, qui s'est livré à un examen approfondi des œuvres de cet artiste, a donné un catalogue de 402 estampes gravées par lui en taille-douce et qui portent sa marque [monogramme]. « Ses productions, dit-il, dans le *Peintre-graveur*, ont un air d'étrangeté et même, jusqu'à un certain point, de gallicisme, qui dénote un goût peu relevé. » Ce jugement, juste pour la plupart de ses gravures en taille-douce, ne saurait s'appliquer à une belle suite de vignettes sur bois, décrite par M. Dumesnil, tome VII, p. 52-56, et d'une telle rareté que le livre qui la renferme n'est cité nulle part, n'est dans aucune bibliothèque publique, et que le département des estampes de la Bibliothèque impériale n'en a que quelques planches. Voici leur description, d'après l'exemplaire, peut-être unique, que possède M. Olivier Barbier.

Ces vignettes se trouvent réparties au commencement d'une édition latine de Flavius Josèphe, qui a pour titre : *F. Iosephi antiqvitatvm ivdicarvm libri XX, adiuncta est simul Iosephi vita ab ipso literis mandata. Omnia a Sigismundo Gelenio è græco in sermonem latinum conversa*. Lugduni, apud hæredes Iacobi Iunctæ, 1566, in-fol.

Ce livre, remarquable en tous points par la beauté des caractères, la netteté du tirage et la qualité du papier, fait honneur à l'imprimerie

(1) *Heures de Nostre Dame*, latin et françois, à l'usage de Rome, à Metz, par Abraham Faber, imprimeur ordinaire et juré de ladite ville. 1599, in-8°. Impression en noir et rouge. Au milieu du titre est l'effigie de la Vierge en buste et voilée. On voit dans le bas le monogramme connu de Pierre Woeiriot.

lyonnaise. Les 18 vignettes, dont 11 portent dans le bas la marque de Woeiriot, ont 80 millimètres de large et 83 millimètres de hauteur, c'est-à-dire une dimension tellement réduite qu'on peut supposer qu'elles n'étaient pas primitivement destinées à un in-folio. La plupart de ces compositions, à peine ombrées, représentent des scènes très-animées tirées de la Bible et l'emportent, pour la clarté, pour la science des raccourcis, pour la perfection du dessin, sur les sujets analogues traités dans les mêmes dimensions par le Petit Bernard. Les lointains sont très-riches et d'une finesse d'exécution telle qu'on incline à croire que la plupart de ces planches ont été exécutées en relief sur métal par Woeiriot. La perspective des monuments y est exprimée d'une manière irréprochable, et l'on croirait voir, sous ce rapport, les plus délicates estampes de Callot ou d'Étienne de la Belle. Malheureusement, parmi ces planches, celles qui ont un double filet d'encadrement et qui ne portent pas la marque de Woieriot sont d'une gravure lourde et très-inférieure. Plusieurs des lettres initiales qui décorent ce livre sont d'une pureté et d'une élégance en rapport avec les vignettes placées dans le texte.

On connait de Woeiriot une autre gravure sur bois, mais qui n'approche pas du mérite de celles-ci : c'est le frontispice d'un ouvrage intitulé *Cavalerizzo di messer Claudio Corte di Pavia*, in Lyone, appresso Alessandro Manilii, 1573, pet. in-4°.

Papillon attribue à Pierre Woeiriot les gravures sur bois portant la marque ✢, avec moins de fondement encore que M. Aug. Bernard ne les attribue à Geofroy Tory. Je ne reviendrai pas ici sur ce que je me suis efforcé d'établir dans le cours de cet Essai, que la marque en question appartient à plusieurs générations de graveurs de mérites très-divers; outre que je ne vois pas de raison pour que Woeiriot ait changé sa marque ordinaire en ✢, la date certaine de sa naissance, en 1532, prouve qu'il ne saurait être l'auteur des gravures très-nombreuses portant la croix de Lorraine qui ont paru de 1521 à 1530. Il est, par la même raison, complétement étranger aux gravures du *Champ fleury* de Geofroy Tory que Papillon lui prête, puisque cet ouvrage a paru trois ans avant sa naissance. Mais il se peut que Woeiriot ait prêté le concours de son talent à des gravures sur bois auxquelles il n'aura pas apposé sa marque, et particulièrement à quelques emblèmes servant de marque aux imprimeurs.

Lorsqu'on voit Albert Dürer en Allemagne, Fanti et plusieurs artistes en Italie, Geofroy Tory en France, apporter une si grande importance à déterminer les plus belles formes et les proportions les plus exactes à donner aux lettres et y consacrer les calculs les plus sérieux et même les plus bizarres, et lorsqu'on énumère la quantité de travaux exécutés, pour l'ornementation des livres, par les artistes du plus grand talent, on doit naturellement supposer que les imprimeurs, jaloux de leur réputation, s'adressaient de préférence aux plus habiles artistes pour leurs marques, et particulièrement à ceux qui s'occupaient de travaux d'orfévrerie ou de décoration, tels que Jean Cousin, Jean Goujon, Woeiriot.

Un certain nombre de livres imprimés à Lyon sont ornés de gravures sur cuivre de Woieriot, ce qui fait supposer qu'il y a fait un long séjour et qu'il a pu concourir à l'exécution de quelques-uns des beaux livres à vignettes sur bois exécutés dans cette ville.

PHILIBERT DE LORME.

Dans l'épître à la reine Catherine de Médicis, placée en tête de son livre intitulé : *Le premier tome de l'architecture de Philibert de Lorme, conseiller et aumosnier ordinaire du roy et abbé de Saint Serge lez Angiers*, Paris, Frédéric Morel, 1567 (1), in-fol., ce grand artiste se plaint de l'excessive dépense que lui occasionne la gravure des planches sur bois de son livre, et ailleurs « des lenteurs qui ont ensuivi les traits de ses dessins. » Il ne paraît donc pas que Philibert de Lorme ait gravé lui-même ses planches : il les aura seulement dessinées sur le bois. Quoi qu'il en soit, les détails d'architecture sont largement indiquées et l'on trouve à la fin du livre deux grandes planches fort belles et bien exécutées.

L'édition donnée en 1576 chez Hierosme de Marnef, des *Nouvelles inventions pour bien bastir et à petits fraiz trouvées nagueres par Philibert De L'Orme Lyonnais, conseiller ordinaire du feu roy Henri et abbé de S. Eloy lez Noyon*, contient aussi des planches et des initiales fort bien dessinées. La décoration du frontispice est très-belle, mais ce qu'il y a de plus remarquable comme beauté d'exécution concernant l'art de la gravure sur bois, c'est la grande et belle marque de l'imprimeur qui se trouve à la fin et qui ne saurait être que de Philibert de Lorme ou Jean Cousin.

(1) C'est la date de l'édition que je possède : d'autres exemplaires sont datés de 1568, également au nom de Frédéric Morel. L'édition est la même, seulement le premier feuillet du titre a été changé recto et verso, ce qui a induit en erreur les bibliographes qui n'ont pas eu sous les yeux l'edition avec la date de 1567. Le frontispice est d'un beau style et digne en tout point de Philibert de Lorme. L'ouvrage a été réimprimé par Jérôme de Marnef en 1576.

JEAN TORTOREL ET JACQUES PÉRISSIN.

Périssin est né vers 1530 et Tortorel vers 1540. Un ouvrage fort intéressant sous le rapport de l'histoire, des costumes et des mœurs du seizième siècle a été dessiné et gravé en partie par eux en 1570. C'est une suite de quarante planches in-folio oblong, commençant par cet intitulé : *Le premier volume contenant quarante tableaux ou histoires diverses qui sont memorables, touchant les guerres, massacres et troubles advenus en France en ces dernières années; le tout recueilli selon le tesmoignage de ceux qui y ont esté en personne et qui les ont veus, lesquels sont pourtrais à la verité.* Ces sujets ont probablement été exécutés d'abord en taille-douce, du moins pour la plus grande partie, puis gravés ou plutôt grossoyés sur bois, probablement pour être vendus dans les rues. Ces témoignages des atrocités de nos guerres civiles font peine à voir, et l'on se demande si c'était pour les glorifier ou les faire exécrer qu'on en multipliait ainsi le souvenir. L'avertissement placé en tête ne contient aucun blâme et par cela même semble les approuver; mais la crainte et la prudence auront peut-être imposé silence à l'auteur, « sur les choses remarquables arrivées en « France en ces dernières années, » qu'il dit « avoir voulu représenter pour n'estre ensevelies « ni mises en oubly, ains publiées pour que la « posterité soit advertie. Et d'autant qu'en telle « varieté et si admirable, il est aisé de se four- « voyer, ou desguiser par affections particu- « lieres la verité, de tant plus j'ay curieusement, « avec grand peine et labeur, voulu representer « telle varieté par ceux qui ont este tesmoins « oculaires et qui ont sans aucune passion, fide- « lement recité toutes les circonstances et oc- « currences. » Les fastes de l'humanité ont vu se reproduire de pareilles scènes, mais rien de plus horrible, et celles-ci n'étaient que le prélude de la Saint-Barthélemi ! Quoi qu'il en soit du sujet, ces compositions ne sont dépourvues ni d'originalité ni de mérite, malgré l'infériorité de leur exécution. Certaines planches portent les mots *Perissin fecit*, 1570, d'autres *Tortorel fecit*.

OLIVIER CODORÉ.

Selon la tradition confirmée par Mariette, Codoré serait le même que Fontenay qui figure, en 1608, comme valet de chambre et graveur en pierres fines de Henri IV. On l'appelait aussi *Coldoré*, en raison du nombre de colliers d'or qu'il portait ou dont il avait été décoré. Son mérite comme graveur en pierres fines le fit préférer aux autres artistes par la reine Élisabeth, qui avait ouvert un concours et par une ordonnance de 1563 avait fixé quel serait le prototype de sa beauté auquel tous les peintres et graveurs devraient se conformer. C'est Codoré qui l'emporta sur ses rivaux, et notre Musée des antiques possède la remarquable sardoine qu'il grava à cette occasion (1).

Codoré fut gratifié, le 9 février 1571, du privilége de graver et faire imprimer la *Joyeuse et triomphante entrée de Charles IX* et de son épouse Élisabeth d'Autriche, chez Denys du Pré, 1572, in-4°. On lit dans le privilége : « Nostre bien aimé Olivier Codoré, tailleur et graveur de pierres precieuses, nous a faict entendre qu'il desiroit singulierement de graver ou faire imprimer par figures ou lettres rondes toute l'ordre qui sera tenue a lentree que nous..., etc. » L'exécution de cette Entrée, de même format que celle de Henri II à Paris, en 1549, attribuée à Jean Cousin, lui est très-inférieure, quoiqu'on y rencontre de tels points de ressemblance quant au style du dessin et à l'exécution de la gravure, qu'on est enclin à croire que le dessin est dû à ce maître.

MARIE DE MÉDICIS.

Née en 1573, cette princesse qui mourut en 1642 aimait et protégeait les arts : on lui doit le palais du Luxembourg et plusieurs autres bâtiments. Il semble que la gravure sur bois ait droit de la compter parmi ses adeptes. Peut-être est-ce par l'effet de sa vive affection pour son art que Papillon, après avoir fait un grand éloge de la tête de jeune fille gravée, dit-on, par la princesse de Toscane, depuis reine de France, à l'âge de treize ans, ajoute :

« Ce buste est de profil et le contour est assez correct; la gravure est au delà de ce qu'on pourrait raisonnablement attendre d'une personne de cette qualité; elle est chargée de contre-tailles et de quelques triples tailles, à la vérité un peu inégales et coupées à quelques-unes de leurs croisées, mais cependant assez bien gravées pour persuader qu'elle avait fait plusieurs autres gravures en bois avant que d'entreprendre cette pièce. Je connais plus d'un graveur en bois, ou soi-disant tel, qui ne pourrait pas en faire autant. » Plusieurs personnes ayant voulu traduire les mots : MARIA MEDICI F., que porte la gravure, par ceux-ci *Marie fille de Médicis*, Papillon rapporte ce qui suit pour justifier l'attribution de la gravure à la jeune princesse : « En 1782, « ayant donné au cabinet des estampes du Roi le « recueil des Papillons ayant en tête une épreuve

(1) Mariette, *Traité des pierres gravées*, t. I, p. 135. — *Abecedario*, t. I, p. 385. — Renouvier, *Des Types et manières des maîtres graveurs* (XVIe siècle), p. 214.

« de ce buste, ne croyant pas que cette estampe y « fût, par la suite et de hasard, M. Joli en a « trouvé une pareille, qui est placée au com-« mencement du recueil des Amateurs artistes « et voici la note qui est écrite au bas :

« La planche de cette estampe a été gravée « par la reine Marie de Médicis, qui la donna « à M. Champagne dans le temps qu'il la pei-« gnoit, lequel Champagne a écrit derrière la « planche ce qui suit : Le vendredi 22 de fé-« vrier 1629, la reine-mère, Marie de Médicis, « m'a trouvé digne de ce rare présent, fait de sa « propre main. CHAMPAGNE. »

Cette tête, dont il existe dans ma collection une bonne épreuve datée de 1586, est en effet d'un beau caractère. Quoique Marie de Médicis n'eût que treize ans lorsqu'elle exécuta cette gravure à Florence, aidée probablement par les maîtres qui lui enseignaient les beaux-arts, je ne vois pas de motifs sérieux pour mettre en doute le fait attesté par Philippe de Champagne et qu'on peut lire sur l'exemplaire du cabinet des estampes de notre Bibliothèque impériale.

JEAN LECLERC.

Il était *marchand et tailleur d'hystoires* à Paris sous Henri III et Henri IV, d'abord rue Fromentel à l'Estoile d'or, puis rue Saint-Jean-de-Latran à la Salamandre.

Les soixante-douze planches in-folio de son *Abrégé de l'Histoire françoise avec les effigies des rois depuis Pharamond jusqu'au roi Henri IV, tiré des plus rares cabinets de France par H. C.*, nous donnent une idée très-satisfaisante du style et du faire de Jean Leclerc, qui se rapproche de la manière de Jean Cousin, mais avec moins de savoir et d'élégance. Les encadrements des pages imitent ceux des manuscrits. Le privilége, qui autorise Jean Leclerc, *tailleur* d'histoires, à imprimer ce livre, est daté de juillet 1593.

On lui attribue la gravure de trente-six pièces sur bois du livre de la *Portraicture* de Jean Cousin, celle d'un *Credo* en douze pièces, avec date de 1596, et les figures d'un *Nouveau Testament* en cent six pièces, ainsi que les gravures d'une édition des *Antiquités de Paris* de Corrozet, augmentée par Bonfons. S'il est, comme on le dit aussi, l'auteur des gravures qui ornent les titres des livres de musique publiés par Ballard, elles lui font grand honneur. Le dessin est digne de Jean Cousin.

PIERRE LESUEUR.

Pierre Lesueur, né en 1636 et mort en 1710, a exécuté une grande planche sur bois représentant saint Jean tenant la coupe empoisonnée d'où s'élance le serpent et le supplice de ce saint devant la porte Latine. Je ne la mentionne que pour constater la rapide déchéance d'un art dont ce graveur se trouve en 1663 un des représentants les plus distingués. Quel contraste avec le savant dessin de Dürer, de Holbein, de Jean Cousin ! Ce sujet, qui a été traité dans une autre estampe, qui paraît d'un siècle plus ancienne, porte cette légende : *La confrérie de saint Jean Porte Latine, fondée au prieuré de Saint-Lo de Royen.* Au-dessous se lit la date 1663 et ces mots : *P. Le Sueur, sculp.*

JEAN PAPILLON.

Plusieurs membres de cette famille se sont adonnés à la gravure sur bois, et ont exécuté des vignettes et ornements avec plus de zèle et de persévérance que de talent. On s'étonne même de voir l'art de la gravure tombé si bas, lorsque l'on compare les fleurons et vignettes gravés péniblement par les Papillon avec les œuvres des Simon Vostre, des Denys Janot, des Geofroy Tory, des Woieriot, des Salomon, leurs prédécesseurs. Le burin de Papillon, graveur né en 1660 et mort en 1710, et de ses fils, est pénible et mesquin; ses meilleures gravures, loin d'attester aucun progrès dans l'art, sont inférieures à celles de ses prédécesseurs. Dans ses fleurons il donne un peu plus d'essor et de variété à son burin, mais sans jamais atteindre à la grâce ni à l'effet. Les Papillon n'avaient pas assez de mérite pour triompher du mauvais goût de leur temps.

Ce qui distingue Jean Papillon, le plus connu des membres de cette famille de graveurs, c'est son *Traité historique et pratique de la gravure sur bois*, Paris, Simon, 1766, 3 tomes en 2 vol. in-8°. Il y révèle un singulier amour de son art, à une époque où le style et l'exécution dans la gravure xylographique avaient également disparu. Son livre, quoique rempli d'affirmations hasardées, est précieux par les renseignements jusqu'alors complétement nouveaux qu'il contient, particulièrement ceux qu'il a recueillis de contemporains plus ou moins bien informés. On regrette toutefois d'avoir trop souvent à constater dans ce livre le manque de sagacité et d'esprit de critique de l'auteur, même dans les objets le plus à sa portée. On ne doit donc le consulter qu'avec réserve et une certaine défiance. L'infériorité de Papillon sous ce rapport est encore, il faut en convenir, celle de son époque. Pour montrer combien la critique en fait d'art était peu sagace, il suffit de rappeler que Fournier le jeune, graveur et fondeur en caractères, et par cela même mieux en mesure que tout autre de reconnaître que l'impression du *Tewerdannckh* n'est point xylographique, au lieu de rechercher par quel procédé Schonsperger a pu imiter si

bien l'apparence d'un manuscrit à l'aide de types mobiles, a cru que chaque page avait été écrite à la plume ou au pinceau sur le bois, puis gravée d'une seule pièce. M. J.-B. Silvestre, qui a si bien exécuté dans sa *Paléographie universelle* la reproduction des miniatures qui ornent les plus beaux manuscrits, a commis de nos jours la même erreur au sujet du célèbre *Livre d'Heures* de l'empereur Maximilien, orné des dessins d'Albert Dürer et de Lucas Cranach, mais dont le texte a été imprimé par le célèbre Schonsperger.

Malgré tout leur zèle, malgré leur amour enthousiaste pour l'art de la gravure sur bois, les Papillon virent leurs efforts inutiles, et cet art qu'ils n'avaient pas eu le mérite de régénérer, déchu comme la typographie elle-même, tomba dans un profond discrédit. Employé seulement à des objets de peu de valeur et quand il était indispensable d'y recourir, la gravure en taille-douce le remplaça complétement dans l'*illustration* des livres.

Il est probable que plusieurs imprimeurs et éditeurs furent aussi graveurs sur bois; mais on n'a que des présomptions fortifiées par les habitudes des temps anciens, où l'art n'était pas aussi restreint dans ses applications qu'il l'est devenu de nos jours. On peut donc croire que Pigouchet, Simon Vostre, Denys Janot et Étienne Groulleau furent, à l'exemple de Geofroy Tory, des artistes à qui l'art du dessin et de la gravure n'était pas étranger. Mais nous n'avons aucune donnée positive à cet égard, excepté en ce qui concerne *Le Royer*, puisque Jean Cousin nous dit qu'il grava, avec son beau-frère Aubin, les planches qu'il avait dessinées pour son livre de la *Perspective* L'imprimeur François Gryphe a aussi gravé sur bois (col. 168). On l'a cru de même de Pierre Regnault, à cause de la marque P. R. que l'on rencontre sur quelques-unes des gravures de ses livres. Mais dans une Bible latine imprimée par Jacques Kerver, en 1562, in-8° (479 ff.), on voit cette marque sur dix-sept planches, dont quatre portent en outre la marque I. F. Or Regnault avait cessé d'imprimer depuis 1546, et il n'est pas probable qu'il ait poursuivi si tard sa carrière (1).

La marque et les initiales de Nicolas Chesneau, qui se trouvent sur les gravures de plusieurs des livres qu'il a imprimés, entre autres sur les grandes planches, et sur quelques autres plus petites des *Heures de Nostre-Dame à l'usage du Mans*, Paris, Nicolas Chesneau, rue Saint-Jacques, au Chesne vert, grand in-8°, 1575, nous font connaître son mérite comme graveur et peut-être même comme dessinateur de ces planches où l'art de la gravure commence à perdre le caractère de simplicité qu'il avait eu jusqu'alors. L'effet qu'il veut obtenir, pour lutter contre la taille-douce, lui a fait adopter un système de tailles croisées qui sont d'un mauvais effet et rendent l'aspect lourd et empâté. Sous ce rapport, ses petites vignettes sont d'une exécution plus sobre.

Guillaume Le Bé est signalé comme le graveur de la Bible dite de J. Leclerc et peut-être aussi du livre de la *Portraicture*, tous deux d'après les dessins de Jean Cousin. On peut lui adresser les mêmes reproches qu'à Nicolas Chesneau, quoiqu'il ait fait moins usage des tailles croisées; mais surtout dans la Bible l'exécution des beaux dessins, dus pour la plupart au crayon de Jean Cousin, est tellement grossoyée qu'elle leur a fait perdre une grande partie de leur mérite. Comme Nicolas Chesneau, il a voulu donner à ses gravures sur bois l'aspect des gravures en taille-douce; et, ainsi, pour avoir voulu acquérir des qualités qu'elle ne pouvait obtenir, la gravure sur bois perdit celles qui lui étaient propres et fut enfin abandonnée.

MARQUES

DES IMPRIMEURS ET LIBRAIRES.

L'histoire de la gravure sur bois se trouverait en quelque sorte résumée dans une série chronologique des marques des imprimeurs et libraires. On y verrait cette espèce de vignette xylographique perdre successivement sa simplicité primitive, suivre et devancer les progrès de l'art, s'abâtardir avec la décadence et disparaître lors de l'abandon presque général de la gravure sur bois. Comme la bonne exécution des marques importait aux éditeurs, elles offrent le type de l'ornementation et de la gravure sur bois aux diverses époques. On peut même souvent, d'après le goût et le soin apportés par chaque imprimeur à la composition du dessin de sa marque et à son exécution sur le bois, préjuger du mérite des autres gravures disséminées dans ses éditions.

Si les premiers imprimeurs de Paris, Ulrich Géring et ses associés, puis Césaris et Stoll, n'ont point fait figurer sur leurs livres l'emblème de leur maison, se contentant d'y indiquer l'un le *Soleil d'or*, l'autre le *Soufflet verd*, qui leur servaient d'enseigne, leurs successeurs sentirent bientôt l'importance et l'utilité de donner à leurs éditions un caractère qui les fît reconnaître et fût une garantie contre la contre-

(1) Cette marque P. R. s'appliquerait mieux à Pierre Rochienne.

façon (1). De là l'émulation entre les libraires de renom qui leur fit quelquefois modifier leur marque six ou sept fois, soit afin de donner à leurs insignes plus de perfection et d'importance, soit pour les mieux approprier aux divers formats des éditions. La certitude que leur exécution était confiée aux meilleurs artistes et que le plus éminent des maîtres français n'a pas dédaigné d'y concourir pendant un quart de siècle, donne à ce genre de gravure un intérêt tout particulier et qui aide à l'intelligence de la marche générale de l'art à Paris et dans les autres villes de France.

Si quelques marques reproduisirent d'abord des signes généraux, tels que les armes du roi ou des princes, celles de l'université, de la ville, etc., la plupart furent individuelles ou bornées aux parents ou aux associés d'un éditeur. Souvent aussi, l'éditeur mettait son adresse sur un livre et l'imprimeur sa marque. Leur emploi fut donc d'abord incertain : plusieurs libraires ou imprimeurs changèrent de marque en changeant de domicile. Mais lorsque, avec l'extension de la Réforme, commença cette série de mesures répressives de la presse qui s'aggravèrent durant plus d'un siècle, la marque, combinée avec l'adresse et l'enseigne, devint de moins en moins facultative, et la déclaration de François I[er], du dernier jour d'août 1539, en apportant une protection, trop souvent inefficace, à la propriété de la marque, la rendit obligatoire (2). A partir de ce moment on voit changer complétement la physionomie des titres des livres, et la fabrication des marques acquérir les proportions d'un art véritable où bientôt se reflétera le génie de l'ornementation déployé par la Renaissance dans la décoration architecturale.

Le véritable intérêt des lettres et de la librairie avait eu beaucoup à souffrir de la liberté absolue de reproduire les éditions, en s'appropriant un texte, en copiant, en supprimant les gravures, non-seulement d'un libraire d'un autre pays, d'une autre ville, mais d'un voisin, auquel on enlevait ainsi le fruit légitime de ses labeurs et de ses sacrifices. Depuis l'origine de l'imprimerie, en effet, il était d'usage de réimprimer un livre, d'en copier les gravures et d'en multiplier les éditions dans de moindres formats, en remplaçant seulement la marque et l'adresse de l'éditeur primitif par celle de son imitateur. Cet abus, d'autant plus funeste à la prospérité de la librairie qu'il s'attachait plus particulièrement aux livres dont le succès était constaté, ne fut atténué de temps à autre que par l'usage des priviléges royaux, qui apparaît rarement au commencement du seizième siècle et ne se généralise que vers 1550 (1). Jusque là, pour beaucoup d'éditions de seconde main, dépourvues de nom et d'adresse d'imprimeur ou d'éditeur, et surtout de date (2), la marque est la seule indication de la provenance.

Les premiers, les plus précieux romans de chevalerie, imprimés d'abord à Genève ou à Lyon, furent reproduits à Paris de cette manière, sans autre indication que la marque d'un des libraires adonnés à ce genre; c'était souvent l'*écu de France* des Trepperel ou bien les *deux nègres* de Michel Le Noir (3), avec cette mention banale : *nouvellement imprimé à Paris*.

(1) On connait les plaintes que fit, dans ses avertissements, Alde Manuce au sujet des libraires de Lyon qui avaient contrefait sa marque en réimprimant ses classiques. Les éditeurs de Paris ne furent guère plus épargnés. On voit souvent, dans des avis placés en tête de leurs livres, les plus éminents d'entre eux recommander aux acheteurs de bien regarder leur marque. D'autres, quand il s'agit d'entreprises onéreuses, de dictionnaires, par exemple, supplient dans une préface leurs concurrents de vouloir bien ne les copier qu'après *un certain temps*.

(2) Voici en résumé les principaux points de la législation des marques. L'article 16 de l'ordonnance de 1539 portait ce qui suit : « Ne pourront prendre les « maîtres imprimeurs et libraires les marques les uns « des autres, ains chacun en aura une à part soi, dif- « férente les unes des autres, en manière que les « acheteurs des livres puissent facilement connaitre « en quelle officine les livres auront été imprimés, et « lesquels se vendent auxdites officines et non ailleurs. » L'édit de Henri II, du 11 décembre 1547, ordonne que le nom et le surnom de celui qui a fait un livre soit exprimé et apposé au commencement du livre, et aussi celui de l'imprimeur, avec *l'enseigne* de son domicile. La déclaration du même, du 27 juin 1551, art. 9, ajouta : « Sans qu'ils supposent le nom d'au- « trui, sous peine de confiscation de corps et de biens, « et d'être déclarés faussaires. » Puis, chose assez singulière, en 1618, à une époque où les marques avaient presque totalement cessé d'être en usage, faute de graveurs sur bois capables de les bien exécuter, parut un règlement dont l'article 32 portait : « Est défendu « aux libraires et imprimeurs de supposer ou dégui- « ser le nom, *la marque* ou le lieu auquel lesdits li- « vres seront imprimés, aux peines de confiscation de « tous les exemplaires et de 3000 livres d'amende, « pour la première fois, suivant l'édit de 1572. »

(1) On ne rencontre pas de priviléges dans le XV[e] siècle. On peut citer, au commencement du XVI[e], le privilége accordé en 1507 à Verard, par Louis XII, pour l'impression des *Epistres de saint Paul glosees en francoys* par un docteur de la Faculté de Paris. C'est peut-être le premier. Je remarque ensuite le privilége accordé par le même prince à Jean de la Place, imprimeur de Lyon, qu'on lit à la fin d'une édition in-4° qu'il imprima en 1512, des *Leges Longobardorum* ; celui que le même monarque octroya en 1515 à son poëte latin Faustus Andrelinus. J'ai cité plus haut (col. 132 et 136) ceux que son successeur, François I[er], accorda en 1525 à Gringoire, pour ses *Heures de Notre-Dame*, et à Tory pour ses Heures et ses gravures.

(2) Les imprimeurs de ce temps qui reproduisaient le texte de livres français nouvellement publiés avaient tout intérêt à ne pas dater l'édition copiée, afin de laisser présumer son antériorité.

(3) Michel Le Noir avait emprunté cette marque à un imprimeur établi à Genève, Loys Cruse (comparez les numéros 536 et 60 de la collection Silvestre). La marque de Jean Guyart, imprimeur à Bordeaux en 1528 (n° 241), est une copie de celle de Gaspard Philippe, imprimeur à Paris de 1500 à 1510 (n° 111), qui n'est elle-même qu'une variante de celle de Raulin Gaultier, libraire de Rouen de 1507 à 1534 (n° 197). Nicolas du Fossé, de Paris, copie la marque de Barthélemi Honorat, de

La marque des libraires de Paris se borna d'abord à un simple entourage encadrant leur nom, leur chiffre ou leur monogramme. Cette sorte d'écusson, qui leur servait de marque de fabrique, et souvent même les dispensait de toute autre indication, leur paraissait une garantie suffisante. Une fois que la faveur publique ou une longue possession avait consacré l'une d'entre elles, elle se transmettait d'une famille d'imprimeurs à une autre, comme le blason d'une autre noblesse. Plusieurs des libraires jurés de la capitale adoptèrent pour marque les armes du roi ou celles de l'Université; les libraires lorrains d'origine, ou peut-être attachés seulement à la puissante famille des princes lorrains, introduisirent dans leurs marques la croix de la maison de Lorraine surmontant le globe; d'autres, par une raison semblable, les écus de Bretagne, de Bâle, de Cologne. L'ornementation ne s'y faisait jour que peu à peu et seulement dans les supports et les entourages.

Cependant, de 1480 à 1500, l'initiative des éditeurs de romans à gravures introduisit l'usage des marques plus ouvragées, quoique souvent d'un style archaïque rappelant celui des dominotiers. Plusieurs d'entre elles reproduisaient l'*enseigne* placée à la porte de l'établissement (1). Berthold Remboldt, par exemple, reproduisit, dans une de ses marques, le *Soleil d'or* de Gering, soutenu par deux hallebardiers; Guillaume Eustache fit graver les *deux Sagittaires* de son enseigne; les de Marnef, leur *Pélican;* les Regnault, l'*Éléphant;* les Chaudière, l'*Homme sauvage,* d'un emploi si fréquent dans les enseignes d'alors; Simon de Colines, ses *petits lapins.* Plusieurs imprimeurs de la Renaissance imitèrent cet usage. Tels sont Geofroy Tory pour son emblématique *Pot cassé* traversé d'un *toret,* les Roffet pour leur *Faucheur,* etc.

Les libraires d'Heures, qui, en suivant les traces de l'ingénieux Simon Vostre, s'étaient familiarisés avec les procédés des orfévres, commencèrent, vers la fin du quinzième siècle, à détacher le sujet de leur marque en blanc sur un fond noir, au lieu du procédé inverse par lequel l'art des marques avait débuté. Bientôt même, à l'exemple des graveurs nielleurs, ils introduisirent l'usage du fond *sablé* ou *criblé*, qui fut presque exclusivement en vogue à Paris jusque vers 1520 ou 1525. Les villes de province, Rouen, Troyes, suivaient péniblement ce mouvement de l'art, mais à plusieurs années de distance.

En même temps que les marques se compliquaient de plus en plus, quelques-unes devenaient de véritables énigmes à déchiffrer, d'autres étaient des rébus plus ou moins ingénieux. Chaque fois que son nom prêtait à l'allusion, l'imprimeur s'empressait d'en profiter. Gérard Leeu, d'Anvers, avait mis le *lion* dans sa marque. Gillet Couteau y figura des *couteaux;* Jean Grandjon de *grands joncs* croissant dans un marais; Michel Angier une troupe d'*anges;* Lagache la note de musique *la* et une *gâche;* les frères Langelier des *anges liés*, les Chevallon deux *chevaux* debout; Dolet une *doloire;* René Troismailles faisait représenter trois pièces de monnaie avec cette devise : *La maille sauve le denier;* Sébastien Gryphe, un griffon avec cet exergue : *Virtute duci, comite fortuna;* Blanchet, un cygne avec les mots *Intus et in cute;* Tardif, l'ancre aldine avec *Festina tarde;* César Farine choisit cette sentence : *Hydria farinæ non deficiet;* les de Harsy représentèrent une *herse;* et Corrozet fit exécuter avec beaucoup de soin un cœur encadrant une rose, c'est-à-dire un *cœur rosé.*

Vers le milieu du seizième siècle, après que les Heures et les romans de chevalerie eurent fait place aux œuvres de l'antiquité et aux productions françaises originales, le même ordre d'idées, les mêmes habitudes se manifestèrent encore dans les marques, avec moins de bonhomie peut-être, mais avec plus d'art et d'érudition. *Constantin* Fradin, de Lyon, plaçait dans sa marque la légende miraculeuse : *Constantine, in hoc signo vinces.* Un autre *Constantin* figurait un rocher en mer avec cet exergue : *Adversis constantia duro.* Cette dernière idée se traduit sous toutes ses formes dans les marques du temps. Hugues de la *Porte*, à Lyon, faisait dessiner la figure de Samson, en guerrier romain, sortant d'un temple antique et emportant sous son bras les *portes* de Gaza, avec cette devise : *Libertatem meam mecum porto.* Jean *le Royer* (synonyme de charron), Jacques *du Puys*, de Paris, demandaient à J. Cousin les plus belles marques de ce genre : l'une nous montre le Christ avec *la roue;* l'autre, le *puits* de la Samaritaine.

Les devises savantes et sententieuses deviennent aussi de plus en plus fréquentes à partir de l'époque des Estienne. L'ardeur des croyances, la noblesse des caractères, les sévères exigences d'une profession honorée, ses périls, la foi en l'immortalité de la pensée se traduisent à l'entour de la marque, soit par des passages de l'Écriture, soit

Lyon, en la modifiant. La marque d'Icare (nº 274), avec cette devise *ni haut ni bas, médiocrement*, est celle d'un contrefacteur resté jusqu'ici inconnu. La marque des Alde a été souvent usurpée ou contrefaite, ainsi que celles de Fezendat (voir col. 198), des Estienne ou des Elzevier. Les bibliophiles soigneux et les libraires qui s'intéressent à leur profession pourraient, à ce point de vue, étudier l'histoire de la gravure sur bois.

(1) Cette enseigne était quelquefois sculptée en relief sur la façade ou placée dans une niche; mais le plus généralement c'était un tableau d'assez grande dimension accroché en potence au-dessus de la porte du magasin et dont les deux faces reproduisaient l'image aux regards des passants. Cette file de vastes écriteaux donnait aux rues étroites un singulier aspect.

par des sentences tirées du grec et du latin, quelquefois de l'hébreu. Ces légendes, expression des sentiments intimes de ces hommes souvent persécutés, portent fréquemment l'empreinte d'une sorte de philosophie ascétique, d'un esprit de renoncement stoïque au profit de l'étude et de la science, qui ajoutent beaucoup à l'intérêt des marques.

En voici quelques exemples dont la réunion me paraît caractériser très-bien l'esprit des doctes imprimeurs du seizième siècle : Ἐκ πόνου κλέος. — *Virtutis et gloriæ comes invidia.* — *Preserve-moi, ô Seigneur, des calumnies des hommes.* — *Virtus prostrata, temporis injuria.* — *Ad astra per aspera virtus.* — *Fortuna opes auferre, non animum potest.* — *Ex imo ad summum satagens industria ducit.*

L'idée de la devise se trouve souvent complétée par le dessin de la marque. L'image du phénix est accompagnée de cette sentence : *Amor vitæ acer nimis.* — Un lis se montre avec ces mots : *Superis casta placent.* — La presse figure avec ces légendes : *Je ravis la mort.* — *Vitam mortuo reddo.* — *Alteri serviens consumor.* — *Ego sitienti dabo de fonte aquæ vivæ gratis.* — *Undique præcipitium.* — Dans celle-ci : *Lucernis accensis fideliter ministro*, la presse est symbolisée par le chandelier aux sept branches. Ailleurs on voit la boîte de Pandore avec cette légende : *Intus spes sola remansit.* Le doigt céleste piqué par la vipère se rencontre avec ces mots : *Ni la mort ni le venin*, ou bien : *Quis contra nos si Deus pro nobis?* Un arbre que l'on abat porte ceux-ci : *Summis negatum stare*, et l'olivier de Robert Estienne transmet à ses descendants la devise modeste : *Noli altum sapere*, sous laquelle son grand savoir et sa foi religieuse ne lui permirent pas de s'abriter. Enfin certains livres de Calvin portent pour marque l'épée flamboyante avec la formule d'extermination : *Non veni pacem mittere sed gladium.*

L'ordre des idées de ce siècle de renouvellement, de luttes et de souffrances se manifeste encore dans les devises suivantes : *Ex sudore vultus tui vesceris.* — *Les renards ont des fosses et les oiseaux des nids, mais l'homme n'a point où il puisse reposer son chef.* (Matt. 7.) — Κρείσσων νόος ἤπερ ἰσχύς. — Αὐτάρκης ὄλβιος. — *Durer, mourir et non perir.* — *Virtuti fortuna cedit.* — *Coercenda voluptas.* — *Altum labore conscendimus.* — *Post tenebras spero lucem.* — *Suo sapiens limite gaudet.* — *Necessitas forte ferre docet, consuetudo facile.* — *Par sit fortuna labori.* — D'autres sont l'expression d'affections particulières : *Musæ noster amor, dulcesque ante omnia musæ.* — *Musarum in odore quiescit.* — *Non separat amicitiam distantia loci*, etc., etc.

Malgré la perfection de jour en jour croissante des marques, quelquefois, pour un livre d'un grand intérêt de curiosité, on se décida à contrefaire la marque en même temps que l'adresse du libraire. M. Olivier Barbier en a constaté récemment un remarquable exemple concernant l'édition originale de Michel Fezandat du quatrième livre de Pantagruel (voir *Manuel du libraire*, 5e édit., t. IV, col. 1052).

On a vu, aux articles de Denys Janot, de Groulleau et de Jean Cousin, quelle transformation s'opéra par leurs soins dans l'illustration des livres, dont les dernières Heures de Tory avaient été avant eux la plus haute expression. A partir de 1540, la composition et la gravure des marques firent des progrès correspondants à ceux des vignettes qui accompagnent le texte dans les charmants petits livres parisiens et lyonnais, où plus tard on vit figurer ces cariatides, ces mascarons, ces entrelacs, ces guirlandes, imités de ceux des palais de la Renaissance. Placée en tête du livre, la marque, qui devait attirer l'attention du public, devint une œuvre d'art, et acquit, dans les derniers temps, les proportions d'un frontispice. De 1550 à 1570 elles sont fort belles pour la plupart, sinon comme exécution de la gravure, du moins comme composition du dessin.

En examinant les marques le mieux imprimées de ma collection, je me suis convaincu que bon nombre d'entre elles, bien que ne portant aucune preuve qu'elles soient de la main de Jean Cousin, sont dignes de ce savant maître pour l'élégance et la beauté du style. Il existe, d'ailleurs, un terme de comparaison, d'une authenticité certaine, avec lequel nous pouvons confronter les belles marques d'imprimeurs parisiens et lyonnais appartenant à cette époque la plus brillante de l'art de la Renaissance. La marque de l'imprimeur Jean Le Royer, placée en tête de la première édition, datée de 1560, de la *Perspective* de Jean Cousin, nous servira d'exemple. N'est-il pas évident que Jean Cousin, qui déclare dans son ouvrage que les dessins ont été *pourtraittés de sa main sur planches de bois*, n'a pas été chercher un autre artiste pour dessiner la marque servant de frontispice à son livre, dont Jean Le Royer déclare avoir gravé le plus grand nombre des planches *en parachevant, selon l'intention de l'autheur*, la gravure de celles qui avaient été commencées par son beau-frère. C'est par ce beau livre qu'il annonce son début typographique, et l'on y voit, pour la première fois, paraître cette belle marque. Mettant donc en parallèle ce beau motif de décoration, où, d'ailleurs, le grand style du maître se reconnaît si bien, avec les autres marques de la même époque, je crois devoir lui attribuer celles de Maurice de la Porte, Jean Longis, Gilles Corrozet, Vincent Sertenas, Nicolas Du Chemin, Jean Fou-

cher, Jacques Gazeau, Conrad Bade, Thomas Richard, Jean Bonfons, Jacques du Puys, Sébastien Nivelle, Olivier de Harsy, Guillaume Merlin, Abel L'Angelier, Nicolas Eve (1). A cette liste je dois ajouter la grande marque de Ballard, imprimeur du roi, véritable chef-d'œuvre ainsi que les ornements et lettres historiées qui ornent ses livres de musique. Le dessin de Jean Goujon me semble se révéler dans la marque de R. Breton.

La Renaissance, parvenue, de 1570 à 1600, à ce degré d'exubérance de détails dans l'ornementation, qui lui mériterait l'épithète de *fleurie*, touche à son déclin dans les marques parisiennes de Claude Gautier (n° 883), Frédéric II Morel (n° 424). La décadence de l'art parisien est visible dans la marque de Robert Fouet (n° 627).

L'art dans l'exécution des marques suivit à Lyon précisément les mêmes phases qu'à Paris, et ce que nous venons de dire s'applique également aux imprimeurs de cette ville savante qui, dans plusieurs branches de l'art, a souvent rivalisé avec Paris. Si même, au moment de l'essor de la Renaissance, l'exécution de la gravure semble meilleure dans la patrie des Bernard Salomon, des de Tournes et des Roville, le dessin n'y a jamais surpassé le style de Jean Cousin, et l'art lyonnais ne semble s'en être inspiré au moment de son apogée, que pour déchoir bientôt, quand la composition, à force de se surcharger d'ornements, perd son unité et sa clarté.

L'usage des marques s'est perdu peu à peu dans les premières années du XVIIe siècle. Les belles initiales ornées, les marques élégantes, les riches et splendides frontispices, les gracieuses vignettes, les entourages variés du siècle précédent sont remplacés par d'insipides fleurons de fonte, sans mérite artistique et d'un usage banal. Tandis que la littérature se prépare à de nouvelles destinées, on voit s'anéantir, pendant le règne de Louis XIII, le goût de la Renaissance, qui avait fait pénétrer le sentiment de l'art dans tous les objets comme dans tous les détails de la vie. Son successeur, qui donnera son nom à son siècle, ne la ressuscitera pas. L'imprimerie, en perdant de son lustre et de son activité, brillera d'un nouvel éclat à Leyde, Amsterdam et La Haye, où l'art de la gravure sur bois reprend de l'importance dans les ateliers de Plantin, mais en France cet art s'étiole et se perd avec une rapidité surprenante : descendu au-dessous de ce qu'il était au commencement du siècle précédent, il est bientôt abandonné pour faire place à la gravure en taille-douce, et c'est par ce procédé que les dernières marques d'imprimeurs sont exécutées.

Il serait désirable qu'une reproduction parfaitement exacte des marques typographiques fût confiée à d'habiles graveurs, qui choisiraient pour modèle l'édition où elles ont paru pour la première fois et où on peut les désigner, comme en fait de médailles, sous le nom de *fleur de coin*. L'art moderne, en les reproduisant avec une exacte fidélité, devra aussi tenir compte de l'imperfection du tirage à une époque où souvent l'inhabileté des ouvriers pressiers, les procédés arriérés des instruments, et l'inégalité du papier, ont altéré plus ou moins le type primitif. Une telle publication offrirait les éléments les plus simples et les plus certains pour l'histoire de l'art du dessin et de la gravure sur bois.

On doit savoir beaucoup de gré à M. J.-B. Silvestre, savant bibliographe, de nous avoir donné un recueil de toutes les marques qu'il a pu recueillir depuis vingt-deux ans, et dont le nombre, pour la France seulement, s'élève déjà à plus de neuf cents. Ses recherches devraient s'étendre aux pays étrangers, où les marques sont souvent de véritables chefs-d'œuvre qui portent leur caractère national. Telles sont celles des Giolito et des Marcolini da Forli pour l'Italie, des Feyrabend pour l'Allemagne, et de Froben pour la Suisse.

Tel qu'il est, ce recueil a rendu de véritables services à la science bibliographique, puisque ces marques, qui nous indiquent le nom de l'imprimeur lorsqu'il se trouve omis sur un livre, nous font reconnaître, *à première vue*, comme le ferait l'enseigne même, la maison d'où il est sorti, et quelquefois même l'époque de son apparition.

Mais il est regrettable que les procédés de reproduction auxquels M. Silvestre a eu recours, quoique parfaitement exacts quant aux dimensions et même quant aux tailles du graveur, ne puissent donner qu'une idée très-imparfaite des originaux, dont la finesse d'exécution ne se rencontre que dans les premières impressions, surtout lorsque la gravure est sur bois et non sur cuivre. Or il était souvent difficile de se les procurer, et le procédé employé par M. Silvestre, malgré son exactitude, élargit notablement chaque trait, en sorte que les tailles fines et serrées s'empâtent et rendent souvent très-différentes de ce qu'elles devraient être ces marques qui quelquefois sont des chefs-d'œuvre (1). Espérons que

(1) Ces marques portent dans le recueil publié par M. Silvestre les numéros 144, 221, 751, 825, 758, 125, 440, 719, 639, 663, 928, 203, 703, 678, 633.

(1) L'impression exécutée sur papier dit *vergé*, où les pontuseaux et vergures sont très-apparents, rend encore ce défaut plus sensible. Pour obtenir une belle impression des gravures en relief, la première condition est que le papier offre une surface parfaitement unie et *glacée*, que la pâte en soit moelleuse et *amoureuse*, selon le terme usité en imprimerie. En effet, chaque rugosité apporte un notable préjudice à l'effet qu'on veut obtenir, puisque là où il y a épaisseur dans le papier, là, par une plus forte pression exercée par la presse, l'encre adhère plus fortement et produit un effet trop noir, tandis que par contre cette épaisseur du papier empêche que toutes les parties qui environnent ce point culminant puissent bien marquer à l'impression.

de nouveaux progrès obvieront à ces inconvénients; mais, en attendant, c'est dans les reproductions données par Dibdin, dans son *Decameron*, et par Greswell, dans ses *Annals of parisian typography*, qu'on peut mieux apprécier le mérite des marques primitives de nos imprimeurs. Elles y sont reproduites avec autant d'exactitude que de savoir-faire en ce genre par les célèbres graveurs anglais, les Biefield, les Branstone, et autres.

Lyon.

Rivale de Paris presque au début de l'imprimerie, Lyon l'a même précédé pour l'introduction de la gravure sur bois dans les textes, et si, sous le rapport de l'art, la capitale montra bientôt une véritable supériorité par la belle exécution de ses livres d'Heures, Lyon l'emporte sur elle et sur toutes les autres villes du royaume par l'impulsion remarquable et la propagation rapide que son industrie a su donner aux premières productions de notre littérature nationale. L'adjonction de la gravure sur bois, cet auxiliaire qui parlait aux yeux du public, les rendit encore plus populaires, et contribua plus qu'on ne le croirait à l'envahissement des œuvres d'imagination en langue vulgaire sur les livres latins, scolastiques, théologiques, ascétiques, qui forment le fonds de la librairie parisienne au xve siècle.

On s'est beaucoup occupé, dans ces derniers temps, de l'histoire des origines de notre littérature, mais sans peut-être rechercher assez comment l'imprimerie naissante s'est emparée des productions manuscrites si curieuses, si originales, en langue vulgaire, enfouies dans les bibliothèques des princes et dans celles des monastères; dans quel ordre d'idées elle a procédé au choix des œuvres en langue française qui lui parurent l'expression du goût général et des besoins de l'esprit français dominant alors, et par quels moyens elle a su donner à ces œuvres, destinées auparavant à un nombre si restreint de lecteurs, un succès qui n'a cessé de grandir durant tout un siècle. Quels sont, en effet, les premiers livres imprimés en français ? De quelle ville, de quel point du royaume est partie l'initiative de la littérature populaire ? Dans quels genres la presse purement française s'est-elle d'abord exercée ? La capitale a-t-elle donné l'impulsion ou l'a-t-elle reçue ? Existe-t-il des caractères distinctifs tranchés entre le mouvement littéraire provincial et le mouvement des études parisiennes dans les premiers temps de l'imprimerie ?

Grâce au savant travail poursuivi pendant soixante années par le doyen des bibliographes, cet examen est devenu plus facile et nous en offrirons le tableau au début de l'imprimerie, tout en regrettant que les bornes de cet Essai nous forcent d'arrêter nos recherches à l'année 1498. Cet exposé jettera un jour nouveau sur la fonction, à cette époque, de la gravure sur bois.

Accueillie à ses débuts, ainsi que le fut plus tard l'imprimerie, qu'elle a précédée, pour propager la dévotion, ce qu'indique la nature du sujet des livrets xylographiques, la gravure sur bois devint bientôt un moyen de donner un attrait puissant, mais dont nous avons peine à nous rendre compte avec notre éducation artistique actuelle, aux ouvrages d'histoire ou d'imagination (1), et de remplacer auprès d'un public moins délicat l'art dispendieux du miniaturiste. Son histoire est donc, dans une sphère restreinte, un chapitre de l'histoire de l'esprit humain et de la civilisation.

A l'origine, la gravure sur bois, véritable iconographie à l'usage des masses populaires, a sa raison d'être dans l'extension, dans le succès du livre en langue vulgaire. Elle n'est encore qu'une *image*, un peu enfantine; elle est de peu d'intérêt pour les clercs, versés dans les sept arts et vivant courbés sur les incunables latins, qui n'ont pas besoin d'images. L'histoire de l'imagerie au xve siècle se rattache donc à celle du livre gothique français, avec lequel elle fait corps.

A ce titre, la ville de Lyon se place au premier rang dans le développement du livre français avec ou sans gravures. Mais si, à la fin du quinzième siècle et pendant toute la durée du seizième, Lyon a été le centre le plus important de cette industrie, si c'est de ses presses que sont sorties le plus grand nombre de premières éditions des livres appelés alors *romans*, ce n'est pas cependant à cette cité industrieuse et littéraire que sont dus les dix premiers ouvrages imprimés en langue française. C'est hors de France, et plus près du berceau de la typographie, qu'on doit chercher le point de départ des éditions en notre langue, et c'est à l'affection des princes de la seconde maison de Bourgogne, surtout du duc Philippe le Bon, pour les histoires de chevalerie (2), qu'elle doit en partie ses encourage-

(1) On a remarqué, dans nombre d'anciennes éditions françaises de nos bibliothèques publiques, qu'au milieu des gravures sur bois, la grotesque figure de Satan, celle de Judas Iscariote avaient été égratignées, lacérées par quelques-uns des lecteurs primitifs.

(2) Plusieurs rois d'Angleterre avaient partagé cet enthousiasme pour les romans, et particulièrement pour ceux du cycle de Saint-Graal et de la Table ronde. On lit ce qui suit dans la préface du roman de *Palamedes*, manuscrit n° 6959 de la Bibliothèque impériale, cité par Van Praet, t. IV, p. 258 : « 1° Messire « Luces du Gau, gentilhomme normand, mit de latin en « françois une partie du roman de *Tristan*, mais il ne « dit pas tout ce qu'il y avoit à en dire. 2° Après lui « s'entremit messire Gases li Blond, parent du roi Henri. « 3° S'entremit maistre Gautier Map, clerc du roi Henri, « mais ne parle guère que de *Lancelot du Lac*. 4° S'en« tremit messire Robert de Borron. 5° Moi, Hellis de « Borron, à la prière de M. Robert de Borron, dont je « suis compagnon d'armes, ai traduit le *Roman du*

ments et sa première apparition typographique.

On sait l'importance de la bibliothèque de splendides manuscrits formée par les princes bourguignons. Philippe, pour l'enrichir d'ouvrages en langue vulgaire, fit exécuter plusieurs traductions. Par son ordre, dès 1448, fut « translaté en prose françoise, » par Jean Mielot, chanoine de Lille en Flandre, le *Speculum humanæ salvationis*. Vers 1467, au plus tard, avant la mort du duc, parut le *Recueil des histoires de Troyes*, composé en 1463, par Raoul le Fèvre, son chapelain. De tous les ouvrages en langue française (1), c'est le premier qui ait été imprimé, et il le fut avec les caractères dont William Caxton, le prototypographe de l'Angleterre, se servit plus tard pour sa traduction anglaise du même ouvrage qu'il dit avoir commencée à Bruges et « achevée (probablement d'imprimer) à Cologne, en 1471. »

On lit dans le prologue de la seconde édition du *Roman de Jason et Médée*, composé par le même Le Fevre, en l'honneur de son maître : « ...Cest a Philippe pere et ameur de vertus, en son « temps duc de Bourgoingne et de Braybant, etc., « lequel tout son vivan a este moult affecte et « enclin de oyr et veoir lire les anciennes hys- « toires ou raconter les faiz des preux iadis flou- « rissans en vertus, en vaillance et prudence « pour son singulier passetemps. » Les lettres capitales qui sont au commencement des chapitres sont gravées sur bois et à jour pour en faciliter le coloriage. (*Manuel*, t. III, col. 929.) Le même souverain dut également couvrir de son patronage le second éditeur de livres français, auteur et traducteur d'ouvrages en cette langue, le célèbre Colard Mansion, premier imprimeur de Bruges (2) qui, dès 1450, fournissait des manuscrits de romans français à la bibliothèque du duc. A partir de 1478 Mansion imprima dans la ville ducale de Bruges un certain nombre de livres français dépourvus de gravures, parce qu'ils devaient être ornés de miniatures dont la place était laissée en blanc, mais très-remarquables par leur belle exécution typographique, qui révèle le talent calligraphique du libraire du duc. Plus tard il adopta la gravure sur bois, mais seulement lorsque Lyon et Genève lui en eurent donné l'exemple.

Presque en même temps, Lyon produisit son premier ouvrage français avec date, qui est aussi le premier de ce genre imprimé en France.

Deux ans auparavant, en 1473, Barthélemy Buyer, « fils de Pierre Buyer, docteur en lois, » et marchand de draps dans cette ville, y avait fondé une imprimerie, avec le concours actif d'un typographe nommé Guillaume le Roy, qu'on suppose venu d'Allemagne (1). Le 18 avril 1476 (avant Pâques), Buyer et le Roy firent paraitre la *Légende dorée*, qui est ainsi antérieure de neuf mois (2) à l'édition des *Chroniques de saint Denys* de Pasquier Bonhomme du 26 janvier, regardée comme le premier livre français avec date, imprimé en France et à Paris. Vers le même temps, parut à Lyon le premier ouvrage français important orné de gravures sur bois, malheureusement sans date (3). C'était une reproduction de l'*Abusé en court*, imprimé aussi sans date, mais sans gravures, à Bruges, par Colard Mansion. Ce livre étant une production de René d'Anjou, roi de Sicile, on a cru pouvoir fixer à l'époque du séjour que fit à Lyon ce prince amateur des lettres et habile miniaturiste lui-même, la date de l'édition lyonnaise. M. Péricaud nous rappelle en effet qu'en mai 1476 le bon roi René était venu y joindre Louis XI, qui « luy mena voir la foire et les belles bourgeoises et dames dudit Lyon. » Mais, il faut en convenir, les gravures de l'*Abusé* sont tellement grossières, qu'elles ont dû flatter médiocrement l'auteur artiste.

Je dois faire remarquer, à cette occasion, que les premiers livres à gravures lyonnais, qui commencent à se multiplier à partir de cette époque, n'étaient pas des œuvres d'art : c'étaient simplement des éditions courantes destinées à satisfaire en temps utile, rapidement même, aux demandes des libraires nomades, venus souvent de très-loin pour s'approvisionner aux foires de Lyon, dont l'activité typographique alimentait de livres français la France et aussi une partie de l'Europe. Colard Mansion (comme le fit Verard après lui) avait laissé en blanc dans ses premiers livres, l'*Abusé en court*, le *Boc-*

« *Bret* (*Brut?*), où il y a un livre qui ne traite proprement que de l'histoire de Tristan. Le roi Henri (d'Angleterre), qui le vit avec plaisir et qui avoit lu toutes « les traductions du *Saint-Graal*, que l'on avoit faites « jusqu'alors, voulut encore que j'achevasse ce qui « manquoit pour le rendre complet, et comme il m'a « très-bien recompensé de mon travail, pour lequel j'ai « déjà eu deux bons châteaux, j'entreprends l'histoire « de *Palamedes*, l'un des plus courtois chevaliers qui « furent au temps du roi Artus. »

(1) Quelques productions xylographiques sans date, l'*Art au morier*, par exemple, doivent être plus anciennes ; mais ce sont des livrets de très-peu d'étendue et sans importance pour l'histoire littéraire.

(2) Van Praet, dans sa *Notice sur Colard Mansion*, nous apprend qu'il reçut en 1450. du garde des joyaux du duc, la somme de 54 livres, pour un manuscrit de *Romuleon* qu'il lui avait vendu.

(1) Leur première impression datée est l'ouvrage intitulé : *Reverendissimi Lotharii Diaconi ... compendium*, 1473, in-f° sans gravures. Le papier porte dans sa pâte la marque de la roue dentée signalée en 1823 par M. Costanzo Gazzera, bibliothécaire de Turin, et qui a servi depuis à reconnaître beaucoup d'éditions lyonnaises dépourvues de toute autre indication.

(2) Voyez M. Péricaud, *Bibl. lyonn.*, 1re part., p. 7.

(3) Pour le premier livre à gravures, avec date, il y a incertitude entre la *Melusine* de Genève et le *Miroir de la Rédemption*, de Lyon, qui ont paru tous deux au mois d'août 1478. (Voir le tableau, col. 207-8.)

cace, etc., la place réservée aux miniatures, ces éditions, imprimées presque entièrement sur vélin, étant destinées aux collections princières ou seigneuriales; mais il n'en fut pas de même des livres lyonnais, qui, ne sortant pas de la catégorie des livres ordinaires, s'adressaient à un autre public, auquel ils offraient, je ne dirai pas des gravures, mais des images. Ces livres, par cela même, ne représentent donc en aucune façon l'état de l'art du dessinateur miniaturiste à cette époque, comme pourraient le faire les belles miniatures des manuscrits des ducs de Bourgogne, de ceux du sire de la Gruthuyse, des livres même de Verard, mais un art spontané, indépendant du savoir et de l'étude, l'art en un mot du dessinateur du commerce et du tailleur d'images. Cette distinction est importante pour l'intelligence de la marche de l'art aux premières heures de la Renaissance. Ce double courant de *l'art pour l'art* et de *l'art manufacturier* a existé de tout temps; celui-ci, l'art vulgaire, trop dédaigné des amateurs, dont il blesse par son étrangeté l'éducation et les délicatesses, est digne d'intérêt néanmoins, au point de vue de l'histoire de la civilisation. Il en fut de même en littérature et à l'origine de l'imprimerie : deux courants y ont aussi marché parallèlement sans trop se confondre: l'un, celui de la littérature latine, et savante même en français, représenté par Paris; l'autre, de la littérature spontanée, gauloise, populaire, représenté par Lyon.

Depuis les temps du haut Empire romain, Lyon avait été un centre de civilisation pour la Gaule méridionale. Favorisée par la supériorité de sa position topographique, par sa condition de ville franche, elle voyait, au quinzième siècle, ses foires attirer une affluence considérable d'acheteurs. La typographie, une fois implantée dans cette intelligente cité, y prit un essor extraordinaire. Les chiffres en font foi : dans les vingt-huit années qui se sont écoulées de 1473 à l'an 1500, on y compte 93 imprimeurs, tandis que pour la même période, le nombre ne s'élève, à Paris, qu'à 78. Les livres français sortis coup sur coup des presses lyonnaises sont extrêmement nombreux. Les textes ne leur faisaient pas défaut. Les moines augustins et dominicains de Lyon se montrèrent zélés pour le progrès de l'art nouveau; ils fournirent rapidement des versions en langue vulgaire du *Nouveau Testament*, de la *Légende dorée*, du *Petit Fardelet* (*Fasciculus temporum*), de l'*Ésope*, du *Grant vita Christi*, etc., etc.

C'est à des imprimeurs allemands pour la plupart, que cet essor de la littérature française est dû. Alors les rapports entre Lyon et la Suisse allemande étaient très-multipliés, et l'art des imagiers de Nuremberg a pu se propager par cette voie; mais l'influence de Bâle et surtout de Genève, où l'art des livres français à gravures débuta presque simultanément, fut surtout très-marquée; et plusieurs imprimeurs exercèrent successivement à Lyon et à Genève.

La gravure sur bois s'acclimata à Lyon presque aussi vite que la typographie. Bientôt les imprimeurs lyonnais ne publièrent plus guère de livres français qui ne fussent ornés de gravures. Il en est ainsi à partir de 1484 environ, même pour leurs éditions princeps; de plus, dès qu'un livre français avait été imprimé ailleurs sans gravures, l'imprimerie lyonnaise s'en emparait aussitôt et lui donnait une nouvelle vie et une nouvelle destination, en l'enrichissant de son imagerie.

Ces moyens d'attrait et de diffusion, si grossiers en apparence, appliqués aux ouvrages en notre langue, n'ont-ils pas contribué à l'impulsion d'idées et à la secousse morale que l'historien résume dans ces mots : le seizième siècle et la Renaissance ?

La gravure sur bois s'alliait plus naturellement au livre français gothique et aux sujets habituels des ouvrages en langue vulgaire, qu'aux livres de l'antiquité grecque et latine. La bibliographie purement française, négligée par Maittaire et Panzer, dans le siècle dernier, aurait pu prêter un grand secours à l'histoire de la gravure; mais elle n'a commencé à faire des progrès réels que dans les dernières éditions du *Manuel du libraire*. Bien qu'il soit encore difficile de décider certaines questions de dates, de présence ou d'absence de gravures dans les incunables français, si rares, si clair-semés d'ailleurs dans les plus importantes collections des souverains, j'ai tenté de former le tableau chronologique de la bibliothèque française à la fin du quinzième siècle. Malgré quelques lacunes inévitables, il donne une idée exacte de la distribution, dans les différentes villes, des premières éditions soit avec gravures, soit sans gravures. Afin de ne pas dépasser les bornes de cet Essai, les détails de format, du nombre de feuillets, etc., ont été omis; il suffira à cet égard de recourir à une simple recherche dans le dictionnaire de M. Brunet, au mot qui, dans la troisième colonne de ce tableau, est imprimé en petites capitales. Les éditions princeps sont marquées par le caractère italique; les reproductions, lors même qu'elles appartiennent à une autre version, sont en caractère romain. J'ai dû, afin de me borner, négliger un certain nombre de réimpressions dépourvues de gravures et des opuscules de quelques feuillets seulement. J'ai dû aussi arrêter cette liste vers 1498, à l'époque où la diffusion des livres français devient extrême par suite de l'activité toujours croissante des éditeurs reproducteurs, les Arnoullet, les Chaussard à Lyon, les le Noir, les Trepperel à Paris.

ORIGINES DES LIVRES FRANÇAIS DU QUINZIÈME SIÈCLE

(RÈGNES DE LOUIS XI ET DE CHARLES VIII)

ET MARCHE DE LA GRAVURE SUR BOIS APPLIQUÉE A LEUR ILLUSTRATION.

DATES. (ANCIEN STYLE.)	NOMS des VILLES ET IMPRIMEURS.	TITRES DES OUVRAGES.	NATURE de leur ILLUSTRATION.
(Sans date.)	(Sans lieu.)	*Lart au morier* (ARS) (1).	11 grav. sur bois.
S. d. (vers 1467).	[COLOGNE (?)].	LE FEVRE, *Histoires de Troyes.*	Sans gravures.
S. d. (avant 1474).	Id.	Id., *Jason et Medee.*	Id.
S. d. id.	[Id. Jean Veldener (?)]	CHARTIER, *le Quadriloge.*	Id.
S. d. (vers 1474).	Id.	*Quatre dernieres choses* (QUATUOR).	Id. (?)
S. d. (vers 1475).	BRUGES, Colard Mansion.	*Le* JARDIN *de devotion.*	Id.
Id.	Id.	Lart de bien mourir (GERSON).	Id. (?)
Id.	Id.	GERSON, *la Doctrine de bien vivre.*	Id. (?)
Id.	Id.	Id., *le Debat espirituel.*	Id.
Id.	Id.	MICHAULT, *le Doctrinal du temps* (2).	Id.
1476 (18 avril av. Pasques).	LYON, Barthélemi Buyer.	VORAGINE, *la Légende dorée.*	Id.
1476.	*Bruges*, Colard Mansion.	BOCCACE, *de la Ruyne des nobles hommes* (3).	La place des miniatures est en blanc.
1476 (26 janvier).	PARIS, Pasquier Bonhomme.	CHRONIQUES *de saint Denys* (4).	Sans gravures.
S. d. (vers 1476).	*Bruges*, Colard Mansion.	*L'*ABUSÉ *en court.*	Id.
Id.	Id.	*Les* EVANGILES *des connoilles* (5).	Id.
Id.	(Sans lieu.)	DESTRUCTION *de Jerusalem* (6).	Id. (?)
Id.	*Lyon*, (?)	L'ABUSÉ en court.	11 grav. sur bois.
Id.	*Lyon*, Barthélemi Buyer.	LIVRE *des merveilles du monde.*	Sans gravures.
Id.	(ANGERS, Jean de Turre et Morelli.)	COUTUMES *d'Anjou*, in-8.	Id.
1477.	*Bruges*, Colard Mansion.	BOECE, *Consolation de philosophie.*	La place des miniatures est en blanc.
Id.	*Lyon*, Barthélemi Buyer.	LEGENDE *des SS. nouveaulx.*	Sans gravures.
S. d. (1477).	*Bruges*, Colard Mansion.	CHARTIER, le Quadriloge (7).	Id.
S. d. (vers 1477).	*Lyon*, Barthélemi Buyer (?).	JULIEN Macho, *Exposition de la Bible* (8).	Avec gravures.
Id.	(*Lyon*, Barthélemi Buyer.)	*L'*ARBRE *des batailles* (9).	Sans gravures (?)
1478 (24 mars).	GENÈVE, Adam Steinschaber.	EXIMINES, *le livre des SS. Anges.*	Id. (?)
Id. (1er avril).	CHABLIS, Pierre le Rouge.	MAGNUS, *le livre des bonnes mœurs.*	Id.
Id. (août).	*Genève*, Adam Steinschaber.	JEAN d'Arras, *Melusine.*	Nombre de gr. s. b. aussi gr. q. les pag.
Id. (26 août).	*Lyon*, Matthieu Husz.	RODERICUS, *Miroir de la redemption* (10).	Grav. sur bois.
Id. (9 octobre).	*Genève*, Adam Steinschaber.	ROYE (Guy de), le Livre de sapience.	Sans gravures.
Id. (12 novemb.)	*Lyon*, Barthélemi Buyer.	BAUDOYN, *conte de Flandres* (11).	Id.
Id. (28 novemb.)	*Genève*, Adam Steinschaber.	FIER A BRAS *le geant* (12).	Id.
Id. (28 mars).	*Lyon*, Barthélemi Buyer.	CAULIACUS, *Guidon de la pratique en cyrurgie* (13).	Id.

(1) Ouvrage xylographique imprimé d'un seul côté. — (2) Réimprimé à Lyon, vers 1480. — (3) Réimprimé à Lyon, en 1483, par Matthieu Husz, et à Paris, par Jean Du Pré, avec figures. — (4) Réimprimé par Verard, en 1493. — (5) Réimprimé à Lyon, vers 1480, avec gravures. — (6) Réimprimé à Genève, à Lyon, et à Paris. — (7) Voir à l'année 1474. — (8) M. Costanzo Gazzera fait remonter ce livre à l'année 1474. — (9) Réimprimé à Lyon, le 22 décembre 1481, sans gravures, et à Paris, en 1493, par Jean Du Pré, avec figures. — (10) Réimprimé en 1479, etc. — (11) Réimprimé à Chambéry, en 1484, avec figures. — (12) Réimprimé à Genève, par Du Jardin, sans date, et à Lyon, en 1480 et 1486, avec grav. sur bois, etc. — (13) Réimpr. à Lyon, par J. Fabri et J. de Vingle.

DATES. (ANCIEN STYLE)	NOMS des VILLES ET IMPRIMEURS.	TITRES DES OUVRAGES.	NATURE de leur ILLUSTRATION.
S. d. (vers 1478).	(*Genève*, Steinschaber.)	PONTHUS (*le nouble roy*) (1).	Sans gravures.
Id.	(*Lyon*, Barthélemy Buyer.)	*La* BIBLE *en françois* (2).	Id.
Id.	Id.	*Le* LUCIDAIRE (*livre appelé*).	Id.
1479 (31 juillet).	Id.	*Le* MIROER *historial*.	Id.
1479.	*Bruges*, Colard Mansion.	BOUTILLIER, *la Somme rurale*.	Id.
1479 (28 août).	(*Lyon*, Matth. Husz.)	RODERICUS, Miroir de la redemption.	Avec gravures.
1480 (4 avril).	(*Lyon*).	MANDEVILLE (*livre appelé*) (3).	Sans gravures.
Id. (23 sept.).	*Paris*, Guillaume le Fèvre.	COUSTUMES *de Bretagne*, pet. in-8° (4).	Id.
S. d. (vers 1480).	(Sans lieu).	COLUMNA, Destruction de Troye.	Sans gravures.
Id.	*Lyon*. (?)	MICHAULT, Doctrinal du temps.	16 gr. au simp. trait.
Id.	*Lyon*, Guillaume le Roy.	PONTHUS et la belle Sidoine.	Figures sur bois.
Id.	Id. (Id.)	PIERRE *de Provence* (5).	Id.
Id.	Id. Matthieu Husz.	Le livre des connoilles (ÉVANGILES).	Id.
Id.	*Lyon* (?)	CLAMADES *et la belle Clermonde* (6).	Sans gravures (?)
Id.	(Id.) (?)	*Lse* QUATRE *filz Aymon* (7).	Id.
Id.	(Id.) (?)	ALDEBRANDIN, *le livre pour la santé du corps garder*.	Id.
Id.	(Id.) (?)	QUINZE *joies de mariage*, in-fol.	Id.
Id.	(*Bruges*, Colard Mansion.)	Martin FRANC, *l'estrif de fortune*.	Id.
Id.	(VIENNE Dauph., Schenck.)	LANFRANCUS, *ou le grant Alanfrant* (8).	Id.
Id.	(*Cologne*, Jean Veldener.)	GERSON, *Copie de deux grands tableaus*.	Id. (?)
1481 (8 novemb.).	*Lyon* (Matthieu Husz.) (?)	THERAMO, *Proces de Belial* (9).	Avec figures.
Id. (20 novem.).	Id. (?)	*Le Livre de l'ecclésiastique*.	Id.
Id. Id.	*Paris*, imprim. du collége de Narbonne.	MAILLARD (*la Confession du frère Olivier*).	Sans gravures.
1482 (20 avril).	GOUDA, Gérard Leeu.	*Le* DIALOGUE *des creatures* (10).	Fig. au simple trait.
Id. (3 juin).	*Genève* (?)	OLIVIER *de Castille* (11).	Sans gravures (?)
Id. (2 août).	PROMENTHOUX, Loys Cruse, dit Guerbin.	De ROYE, le Doctrinal de sapience.	Id. (?)
Id. (12 novem.).	*Lyon*, Matthieu Husz.	GLANVILLA, *le Proprietaire des choses* (12).	Avec figures.
1483 (fin sept.).	Id. Guillaume le Roy.	VIRGILE, *le livre des Eneydes*.	Id.
Id. (26 févr.).	*Paris*, Jean Du Pré.	BOCCACE, les Cas des nobles hommes et femmes (13).	Id.
1483.	Id.	COUTUMES *du pays de Normandie*.	Sans figures.
Id.	*Lyon*, Matthieu Husz et Jean Schabeller.	BOCCACE, du Dechier des nobles hommes et femmes.	Avec figures.
Id.	Id.	Le DIALOGUE des creatures.	Id.
Id.	Id.	Le Miroir de la redemption (RODERICUS).	Id.
Id.	Id.	*Le petit Fardelet des faitz* (FASCICULUS) (14).	Id.
1484 (16 avril).	*Lyon*, Jacques Maillet.	LE FÈVRE, Histoires de Troye (15).	Id.
Id. (mai).	*Bruges*, Colard Mansion.	OVIDE, *Metamorphose* (16).	31 grav. sur bois.
Id.	*Paris*, Jean Bonhomme.	DESTRUCTION *de Troye la grant* (17).	Avec gravures.
Id. (15 mai).	*Lyon*, Matthieu Husz et Jean Schabeller.	*Esope avec le Pogge* (ÆSOPUS).	Nombreuses figures sur bois.
Id. (29 novem.).	CHAMBÉRY, Ant. Neyret.	BAUDOUYN, comte de Flandres (18).	Figures sur bois.
Id. (25 janv.).	BREHANT-LODÉAC, Robin Fouquet et Jean Cres.	CHARTIER, le Breviaire des nobles (19).	Sans figures.

(1) Réimprimé à Lyon, par G. le Roy, avec gravures. — (2) Réimprimé à Paris, pour Verard, sans date, avec figures. — (3) Réimprimé par B. Buyer, le 8 février 1480. — (4) Réimprimé à Rennes, en 1484. — (5) Plusieurs éditions sans date par le même le Roy. Réimprimé en 1490, et à Paris, par Trepperel, en 1492. — (6) Réimprimé à Lyon, en 1488, par J. de la Fontaine, et à Troyes, par Guillaume le Rouge, avec gravures, sans date. — (7) Réimprimé à Lyon, en 1493 et en 1495, par J. de Vingle, avec gravures aux deux éditions. — (8) Réimprimé à Lyon, en 1490, par Jean de la Fontaine. — (9) Réimprimé à Lyon en 1482, 1484 et 1490. — (10) Réimprimé à Lyon en 1483. — (11) Réimprimé à Genève, par Loys Guerbin, vers 1493. — (12) Quatre éditions avec figures, par le même imprimeur, de 1482 à 1491. — (13) Premier livre à gravures, avec date, imprimé à Paris. — (14) Réimprimé à Genève en 1495. — (15) Réimprimé par le même en 1494. Voir à l'année 1467. — (16) Édité à Paris, par Verard, en 1493, et sans date. — (17) Réimprimé à Lyon, par M. Husz, en 1485, avec figures, et à Paris, en 1498, par J. Driart. — (18) Voir à l'année 1478. — (19) La première édition avait paru sans lieu ni date.

DATES. (ANCIEN STYLE.)	NOMS des VILLES ET IMPRIMEURS.	TITRES DES OUVRAGES.	NATURE de leur ILLUSTRATION.
1484 (6 mars).	*Brehant-Lodéac*, Robin Fouquet et Jean Cres.	*Le* Miroüer *de lame pecheresse.*	Sans figures (?)
1484.	*Vienne* (Dauph.), Pierre Schenck.	L'Abuzé en court.	Figures sur bois.
Id.	RENNES, Pierre Bellesculée et Josses.	Coutumes de Bretagne.	Sans figures.
S. d. (vers 1484).	(*Chambéry*, Ant. Neyret.)	Gerson, *le livre appele* Opus tripartitum.	Id.
Id.	*Brehant-Lodéac*, Robin Fouquet et Jean Cres.	Aristote, *le Secret des secrets.*	Id.
1485 (17 mai).	LANTREGUIER (?)	Coutumes de Bretagne.	Id.
Id. (23 juin).	*Lyon*, Matthieu Husz.	Valere Maxime (1).	Figures sur bois.
Id. (28 sept.).	*Paris*, Guyot Marchand.	*La* Danse *macabre* (2).	Id.
1485.	(Sans lieu).	César, *Commentaires.*	Sans gravures.
Id. (27 nov.).	*Paris*, Antoine Vérard.	Boccace, *des cent nouvelles* (3).	Id. (?)
1485.	*Lyon*, Matthieu Husz.	Guilleville, *le Pelerin de la vie humaine* (4).	Avec gravures.
S. d. (vers 1485).	(*Lyon*, Guillaume le Roy.)	Lorris, *le Roman de la Rose* (5).	Avec figures.
(Id.)	(Id.)	Martin Franc, *le Champion des dames.*	Id.
1486 (8 juin).	*Paris*, Jean Du Pré.	Hieronymus, *Vies des Peres du desert* (6).	Id.
Id. (15 oct.).	Id., Jean Bonhomme.	Crescentiis (de), le Livre des prouffitz champestres (7).	Id.
Id. (22 oct.).	*Chambéry*, Antoine Neyret.	*Le roy* Modus *et la royne Racio.*	Id.
Id. (8 nov.).	*Paris*, Pierre Levet.	Alexis, *le Blason de faulses amours* (8).	Sans gravures.
Id. (24 déc.).	*Paris*, Antoine Verard.	Cent *nouvelles nouvelles* (9).	Gr. à ch. nouvelle.
Id. (15 janv.).	*Lyon*, Nicolas Phelip et Jean Du Pré.	Hieronymus, Vies des Peres.	Avec figures.
Id. (22 janv.).	*Lyon*, Guillaume le Roy.	Fier a bras le geant (10).	Id.
1486.	Id.	Eximines, le Livre des SS. Anges (11).	Id.
Id.	ABBEVILLE, Pierre Gérard.	Boutillier, la Somme rurale (12).	Sans gravures.
1487 (15 mai).	ANVERS, Gérard Leeu.	Paris *et la belle Vienne* (13).	Avec figures.
Id. (fin mai).	*Abbeville*, Pierre Gérard.	*Les* Neuf *preux.*	Portr. des 9 preux.
Id. (mai).	ROUEN, Guill. le Talleur.	Chroniques *de Normandie.*	Une gravure.
Id. (7 juillet).	*Lyon*, Jacques Buyer et Matthieu Husz.	Ludolphus, *le grant Vita Christi* (14).	Avec figures.
S. d. (vers 1487).	*Rouen*, Noël de Harsy.	Ordinaire *des chrestiens* (15).	Id.
1488 (20 mai).	*Lyon* (?)	Villeneuve, *le Directoire de conscience.*	Sans gravures.
Id. (28 mai).	TOULOUSE, Henric Mayer.	*L'*Imitation *Jhesu-Christ* (16).	Sans figures.
Id. (26 juin).	*Paris*, Antoine Verard.	Vegece, *l'Art de chevalerie.*	Avec gravures.
Id. (juillet).	*Paris*, Pierre le Rouge.	*La* Mer *des histoires* (17).	Id.
Id. (8 août).	*Paris*, Antoine Verard.	La Marche, *le Chevalier delibere* (18).	13 gravures.
Id. (8 sept.).	Id.	*Ethique d'*Aristote.	Sans figures.
Id. (16 sept.).	*Rouen*, J. le Bourgeois, et *Paris*, Jean Du Pré.	Lancelot *du Lac*, 2 vol. (19).	Id. (?)
Id. (28 nov.).	*Lyon*, Michelet Topie et Jean Heremberck.	Breydenbach, *les Saintes Peregrinations* (20).	Figures sur cuivre. et fig. sur bois.
1488.	*Lyon*. (?)	Ludolphus, le grant vita Christi.	Avec gravures.
1489 (31 mai).	*Lyon*, Jacques Maillet.	Valentin *et Orson* (21).	Id.
Id. (8 août).	*Paris*, Antoine Verard.	*Politique d'*Aristote.	Sans gravures.

(1) La première édition avait paru sans lieu ni date. — (2) Réimprimée sans date par le même, et en 1486, 1490, 1491, etc. — (3) Imprimé probablement par J. Du Pré. Réimprimé sans date pour le même Verard. — (4) Réimprimé par le même en 1499. — (5) Réimprimé à Paris par Jean Du Pré et Verard, avec figures. — (6) Réimprimé à Lyon par Jean Du Pré, le 15 janvier même année et en 1494. — (7) Imprimé pour la première fois sans gravures, par Verard, le 10 juillet même année. — (8) Réimprimé à Paris en 1493, et plusieurs fois sans date. — (9) Réimprimé nombre de fois à Paris. — (10) Voir à l'année 1478. — (11) Voir à l'année 1478. — (12) Déjà imprimée à Bruges en 1479. — (13) Réimprimé à Paris sans date. — (14) Réimprimé à Lyon, en 1493, par M. Husz. — (15) Réimprimé à Paris, pour Verard, sans date. — (16) Réimprimé à Paris, en 1493, par Jean Lambert, avec figures. — (17) Réimprimé à Lyon, par Jean Du Pré, en 1491. — (18) Réimprimé à Paris en 1493. — (19) Réimprimé pour Verard en 1494, avec figures. — (20) Premier livre français orné de gravures sur cuivre. — (21) Réimprimé à Lyon en 1495.

DATES. (ANCIEN STYLE.)	NOMS des VILLES ET IMPRIMEURS.	TITRES DES OUVRAGES.	NATURE de leur ILLUSTRATION.
1489 (fin sept.).	*Rouen*, Jean le Bourgeois.	Tristan *de Leonnoys* (1).	Sans gravures (?)
Id. (18 oct.).	*Chablis*, Guill. le Rouge.	Expositions *des Evangilles*.	Figures sur bois.
Id. (18 fév.).	*Lyon* (?)	Breydenbach, Voyage au S. Sepulchre.	Id.
1489.	*Paris*, Pierre le Caron.	*Les faitz maistre Alain* Chartier (2).	Id.
Id.	*Paris*, Pierre Levet.	*Le testament* Villon (3).	Id.
1490 (10 oct.).	*Lyon*, Michelet Topie et Jean Heremberck.	Le Fevre, Histoires de Troyes (4).	Figures curieuses.
Id. (20 déc.).	*Paris*, Germain Bineaut.	Pathelin *le grant et le petit* (5).	Figures s. bois.
Id. (7 févr.).	*Lyon*, Jean de la Fontaine.	Lanfrancus, la Chirurgie pratique (6).	Sans figures (?)
1490.	*Paris*, Pierre le Rouge.	Lucan, *Suetoine et Salluste*.	Avec figures.
Id.	*Paris*, Germain Bineaut.	*L'*Amant *rendu cordelier* (7).	Sans figures.
S. d. (vers 1490).	*Lyon* (?)	Le livre appellé Mandeville (8).	Figures sur bois.
1491 (28 mai).	*Paris*, Antoine Verard.	La Vengance *de N. Seigneur* (9).	Sans figures (?)
Id. (21 août).	Id.	Orose (*le 1er et le 2e vol.*) (10).	Figures sur bois.
Id. (22 août).	*Lyon*, Jean Du Pré.	La Mer des histoires (11).	Id.
Id. (1er déc.).	*Paris* (?)	Chroniques des rois de France.	Sans gravures.
Id. (22 fév.).	*Paris*, Jean Trepperel.	Destruction de Jérusalem (12).	Figures sur bois.
Id. (20 mars).	*Lyon*, Jacques Maillet.	*Le* Songe *du Vergier*.	Id.
S. d. (vers 1491).	*Paris*, Denis Mellier.	Gerson, *le Tresor de sapience*.	Sans figures.
1492 (23 mai).	*Genève*, Louis Guerbin.	*Les sept sages* (Septem).	Avec figures.
Id. 3 sept.).	*Paris*, Pierre le Rouge.	Martial d'Auvergne, *Devotes louanges* (13).	Sans figures.
Id. (30 sept.).	*Rouen*, Jean le Bourgeois.	Tristan, *fils du roy Meliadus* (14).	Id. (?)
Id. (20 nov.).	*Lyon*, Matthieu Husz.	Salicet, *Cyrurgie*.	Id.
Id. (26 nov.).	*Lyon*. (?)	Le Cathon en francoys (15).	Id.
Id. (7 déc.).	*Paris*, Antoine Verard.	Josephus, *de la bataille judaïque*.	Avec fig. sur bois.
Id. (15 déc.)	Id.	L'Art de bien vivre et de bien mourir.	Id.
Id. (4 fevr.).	*Paris*, Jean Trepperel.	Chroniques de France abregees.	Sans figures.
Id. (20 mars).	*Paris*, Antoine Verard.	Alain (*les paraboles de maistre*).	Avec fig. sur bois.
Id. (31 mars).	TROYES, Guill. le Rouge.	*Les* Postilles *et exposition*.	Id.
1492.	*Paris*, Antoine Verard.	Tardif, *l'Art de fauconnerie*.	Sans gravures.
Id.	*Rouen*, Martin Morin.	Coutumes de Bretagne (16).	Id.
1493 (15 avr.).	NANTES, Étienne Larcher.	Meschinot, *les Lunettes des princes* (17).	Avec figures.
Id. (20 avr.).	*Lyon*. (?)	Les Quatre fils Aymon (18).	Id.
Id. (28 avr.).	*Paris*, Antoine Verard.	Boccace, *des Nobles et cleres femmes*.	Sans figures (?)
Id. (18 mai).	*Paris*, Jean Du Pré.	Martial d'Auvergne, *les Vigilles de Charles* (19).	Avec figures.
Id. (8 juin).	*Paris*, Antoine Verard.	L'Arbre des batailles (20).	Id.
Id. (7 juill.).	(Sans lieu.)	Artus *de Bretaigne* (21).	Id.
Id. (9 juill.).	*Paris*, Jean Lambert.	*Le* Martilloge *des faulces langues* (22).	Sans figures.
Id. (16 nov.).	Id.	L'Imitation de J.-C. (23).	Avec figures.
Id. (31 déc.).	Id.	Maillard, *Histoire de la Passion*.	Sans figures.
Id. (11 fév.).	*Lyon* (?)	Cicero, *le livre* de Officiis.	Avec figures.
Id. (1er mars).	*Lyon*, Matthieu Husz.	Ludolphus, le Vita Christi (24).	Id.
Id. (10 mars).	*Paris*, Jean Du Pré.	Voragine, la Légende dorée (25).	Id.
Id. (27 mars).	*Paris*, Antoine Verard.	Jouvencel (*le livre de*).	Id.
Id. (18 avr.).	*Paris*, Guyot Marchand.	Compost *et calendrier des bergers* (26).	Id.
S. d. (vers 1493).	*Paris*, Jean Du Pré.	Le Roman de la Rose (27).	Id.

(1) Réimprimé à Paris, pour Verard, sans date. — (2) Réimprimé à Paris, par le Caron, sans date. — (3) Réimprimé à Paris, en 1490, par Germain Bineaut. — (4) Voir à l'année 1467 pour la première édition. — (5) Imprimé nombre de fois à Paris, sans date. — (6) La première édition est de Vienne, vers 1480. — (7) Réimprimé à Paris, sans date, par P. le Caron. — (8) Voir à l'année 1480. — (9) Réimprimé pour le même en 1493. — (10) Réimprimé pour le même, sans date. — (11) Voir à l'année 1488. — (12) Voir à l'année 1476. — (13) Réimprimé le 9 mars, par J. Du Pré, avec figures, et par Simon Vostre, en 1494, aussi avec figures. — (14) Réimprimé à Paris pour Verard. — (15) Réimpression précédée de plusieurs éditions sans date. — (16) Voir à l'année 1480. — (17) Réimprimé à Paris par P. le Caron et par Jean Du Pré, sans date. — (18) Réimprimé par J. de Vingle en 1495. Voir à l'année 1480. — (19) Réimprimé à Paris par Pierre le Caron, sans date. — (20) Voir à l'année 1477. — (21) Réimprimé à Lyon en 1496. — (22) Réimprimé pour Verard, avec figures, sans date. — (23) Voir à l'année 1488. Réimprimé par Jean Trepperel. — (24) Voir à l'année 1487. — (25) Voir à l'année 1476. — (26) Réimprimé plusieurs fois par le même. — (27) Voir à l'année 1485.

DATES. (ANCIEN STYLE.)	NOMS des VILLES ET IMPRIMEURS.	TITRES DES OUVRAGES.	NATURE de leur ILLUSTRATION.
1494 (22 avril ap. Pasques).	*Paris*, Pierre le Caron.	BONAVENTURE, *laguillon damour divine.*	Sans gravures.
Id. (fin avr.).	*Paris*, Antoine Verard.	LANCELOT du Lac, 3 vol. (1).	Avec gravures.
Id. (23 juill.).	Id.	LIVRE *damours intitulé Pamphille.*	Id.
S. d. (vers 1494).	Id.	*L'*HOMME *pecheur.*	Sans gravures.
1495 (28 avr.).	*Genève*, Loys Cruse, dit Guerbin.	Fleurs et manieres des temps passes (FASCICULUS) (2).	Avec gravures.
1495.	*Paris*, Antoine Verard.	CLERIADUS *et Meliadice.*	Sans gravures (?)
S. d. (vers 1495).	Id. Pierre le Caron.	JEAN d'Arras, Melusine (3).	Avec gravures.
1495 et 1496.	Id. Antoine Verard.	VINCENT de Beauvais, *Miroir hystorial*, 5 vol.	Id.
1496 (7 mai).	*Lyon*, Pierre Mareschal et Barnabé Chaussard.	ROBERT *le diable.*	Id.
Id. (13 juin).	*Lyon* (?)	ARTUS de Bretaigne (4).	Id.
1496.	TOURS, Jean du Liége.	VIE *de monseigneur S. Martin.*	Id.
S. d. (vers 1496).	*Lyon*, Pierre Mareschal.	*Le* LIVRE *intitule les quatre choses.*	Id.
1497.	*Paris*, Jean-Philippe Manstener.	BRANDT, *la Nef des folz.*	Id.
1498.	*Rouen*, Jean le Bourgeois.	L'INTERNELLE Consolation (5).	Gravures sur bois.
Id.	*Paris*, Antoine Verard.	MERLIN (*les Prophetics de*).	Avec gravures.
S. d. (vers 1498).	Id.	OGIER *le dannoys* (6).	Id.
Id.	Id.	COMESTOR, *la bible historiee* (7).	Id.

(1) Voir à l'année 1488. — (2) Voir à l'année 1483. — (3) Voir à l'année 1478. — (4) Voir à l'année 1493. — (5) Peut-être la première édition. — (6) Réimprimé à Paris par le Petit Laurens, avec figures. — (7) Réimprimée à Paris pour Barthélemi Verard, sans date.

RÉSULTATS APPROXIMATIFS QUI RESSORTENT DU TABLEAU PRÉCÉDENT

(LES RÉIMPRESSIONS NON COMPRISES).

De 1471 à 1479 incl.	Lyon a imprimé :	13	ouvrages français dont	4	avec gravures et	9	sans gr.
—	Paris —	1	—	0	—	1	—
—	Les autres villes	24	—	2	—	22	—
De 1480 à 1489	Lyon —	31	—	26	—	5	—
—	Paris —	18	—	10	—	8	—
—	Les autres villes	22	—	7	—	16	—
De 1490 à 1498	Lyon —	13	—	9	—	4	—
—	Paris —	33	—	20	—	13	—
—	Les autres villes	9	—	7	—	2	—
	Totaux :	164		85		79	

RÉCAPITULATION.

	Livres français	avec gravures,	sans gravures.
LYON..............	57	39	18
PARIS..............	52	30	22
AUTRES VILLES.......	55	16	39
TOTAUX.........	164	85	79

NOTA. Les points d'interrogation (?), si nombreux dans les colonnes de ce tableau, indiquent les incertitudes et les *desiderata* de la bibliographie des livres français gothiques à gravures. Il serait désirable que ceux qui possèdent quelques-uns de ces rares volumes voulussent bien nous aider à combler ces lacunes.

A la fin du quinzième siècle et dans la première moitié du siècle suivant, la gravure sur bois, compagne fidèle des narrations épiques, en facilite la diffusion et les introduit de plus en plus dans toutes les classes de la société. Avant l'invention de l'imprimerie, c'était en vers et en style plus relevé que les légendes historiques se conservaient dans de somptueux manuscrits et faisaient palpiter le cœur des châtelaines en excitant, dans les châteaux, l'enthousiasme des preux pour les hauts faits de la chevalerie; désormais c'est dans des traductions en prose vulgaire, qu'elles vont descendre, s'avilir par leur bas prix et succomber sous la critique et la raillerie des Rabelais et des Cervantes. Délaissées à la fin du seizième siècle, livrées aux presses les plus vulgaires et aux impressions de la veuve Oudot à Troyes, elles iront se perdre dans la Bibliothèque bleue, ou se confondre sur le Pont-Neuf, avec les almanachs populaires et les quolibets de Tabarin.

Le tableau qui précède montre comment l'industrie des livres à gravures, née du besoin d'accroître l'intérêt populaire des ouvrages d'imagination en langue française, après avoir commencé à Lyon vers 1476, s'y développa pendant les dernières années du quinzième siècle. Paris, vers 1485, ressentit ce mouvement, en ce qui concerne les livres français, dont Verard devint le zélé propagateur. L'étude des livres lyonnais imprimés avant 1500 offre donc de l'intérêt au point de vue de l'histoire de la gravure, et quelque ressemblance avec l'industrie des romans illustrés de notre époque. Mais les livres lyonnais de ce temps sont si rares (je parle seulement des ouvrages français, à gravures, ayant un intérêt populaire), qu'il est presque impossible d'en suivre les progrès dans ces incunables, dont un seul exemplaire existe, soit à Munich, à Turin, à Lyon, et de les comparer avec ceux qui sont sortis d'autres villes. Cette rareté permet de supposer qu'un certain nombre d'entre eux ont complétement disparu et nous seront à jamais inconnus. Il est même digne de remarque que les incunables les plus importants et qui ont joui de tout temps d'une grande notoriété, les livres gothiques les plus beaux ou qui ont de belles gravures, ne sont pas les plus rares; on les conserve dans presque toutes les grandes bibliothèques publiques ou particulières privilégiées, qui ont pu se les procurer de longue date. L'habitude des premiers imprimeurs de tirer sur peau vélin quelques exemplaires des livres latins classiques, des ouvrages de luxe, des missels, des livres d'heures, des chroniques, a préservé de la destruction un certain nombre de beaux exemplaires de cette classe d'ouvrages. C'est ainsi, par exemple, que les éditions dites *magontines* (1), et celles de Verard, en France, bien que fort belles, ne sont pas d'une rareté comparable à celle de telle mince brochure de circonstance, en langue vulgaire, qui semblait n'avoir aucune valeur au moment de son apparition. Cette remarque s'applique aux romans illustrés imprimés à Lyon, à Genève, à Chambéry, à Abbeville, à Rouen, antérieurement à l'exploitation régulière du grand libraire parisien Antoine Verard. Destinées, sur le marché de Lyon, à la librairie nomade, sorte de colportage de l'époque, ces éditions, sans tirage sur vélin et sans miniatures, sans autre prétention que celle d'occuper l'oisiveté des habitants des châteaux ou celle des petites villes, rarement admises dans les bibliothèques des monastères, ont promptement disparu dès que les progrès de la langue, le changement des types et des formats les rendaient surannées. Aussi dans cette catégorie des livres lyonnais, si estimés des bibliophiles, les plus précieux se trouvent seulement dans la bibliothèque publique de Lyon, récemment enrichie des livres lyonnais de M. Coste, ou dans la célèbre collection de M. Yéméniz.

Ni en Allemagne ni en Italie la gravure sur bois, introduite beaucoup plus tôt qu'en France dans les livres d'un usage populaire, n'a pris le développement rapide qui s'est manifesté dès que notre librairie française et chevaleresque l'eut adoptée. Les exemples de cet emploi s'y montrent presque isolés, sans pénétrer dans les classes populaires. Dès 1461, en effet, Pfister imprimait avec figures à Bamberg (l'un des berceaux de l'imprimerie) le premier livre en langue allemande, avec date, et ce Livre des Fables, *Der Edelstein*, avait été précédé de deux autres, sans date, imprimés vers 1459 ou 1460 (voy. col. 37). A Augsbourg, Hans Bæmler avait imprimé en 1472 et 1473 le *Belial* de Theramo en allemand, avec figures, et ce n'est qu'en 1474 qu'il imprima le premier livre de chevalerie en allemand, la *Mélusine*. Ces gravures allemandes des premiers temps sont grossières et très-inférieures aux images des livrets xylographiques. En 1467, un autre imprimeur allemand, Ulrich Han, faisait paraître à Rome le premier livre à gravures sur bois sorti de l'Italie, les *Meditationes* du cardinal Turrecremata. Sauf un peu plus de pureté dans le dessin, c'est encore un spécimen de l'art primitif des xylographes allemands. En 1475, un typographe de même origine, Jean Czeiner, de

(1) Van Praet put dresser la liste de trente-sept exemplaires sur *vélin* du *Rationale Durandi*, imprimé par Faust et Schoiffer, en 1459. Je possède un exemplaire, provenant de la Bibliothèque de Munich, de ce livre, qui doit être ajouté à cette liste. C'est le second livre imprimé avec date. Il n'est pas moins intéressant que le Psautier sous le rapport typographique.

Reutlingen, donnait à Ulm la première édition de Boccace, *De mulieribus claris*. Ici l'art est en progrès : les gravures, quoique rudimentaires, ont un assez beau caractère.

Les premiers livres français à gravures, avec date certaine, la *Melusine* de l'imprimeur Steinschaber à Genève, et le *Miroir de la Redemption* de Matthieu Husz à Lyon, tous deux publiés en août 1478, dus aussi à des Allemands, ne pouvaient guère s'affranchir des formes traditionnelles et s'écarter beaucoup du style des ouvrages antérieurs. La *Melusine*, dont un exemplaire est conservé à la Bibliothèque impériale, a cependant quelque mérite; le dessin est naïf, il a de la grandeur et un certain caractère rappelant les belles xylographies. Malheureusement je n'ai pu voir le premier livre lyonnais à gravures, ce *Miroir* sorti des presses de Matthieu Husz, mais j'ai pu examiner le *Belial* en français, de 1481, qu'il faudrait pouvoir comparer au *Belial* allemand d'Augsbourg, 1473. Dans l'édition lyonnaise, due, selon toute apparence, à ce même Matthieu Husz, les gravures sont encore très-rudimentaires. Il en est de même de celles du *Livre du roi Modus*, publié pour la première fois en 1486 à Chambéry, par Antoine Neyret (1). Jacques Maillet, qui a imprimé à Lyon des livres à gravures de 1489 à 1515, n'a pas été plus heureux, si j'en juge par les planches de son édition de *Valentin et Orson*, 1489, la première de ce roman. La gravure sur bois lyonnaise de ce temps se ressent donc fortement du goût dominant en Allemagne et en Suisse, mais dans sa rudesse elle conserve quelque sentiment du dessin et la naïveté d'un art primitif, sans toutefois approcher du style des figures de la *Danse des Morts* publiée en 1485 à Paris, par Guyot Marchand. C'est seulement dans les gravures du *Térence*, imprimé à Lyon par Jean Trechsel, en 1493, que l'art se manifeste réellement, dans le dessin des figures, la composition des scènes et l'exécution de la gravure, encore large pourtant et presque linéaire.

Voici la succession chronologique des imprimeurs lyonnais qui ont donné des livres avec gravures sur bois.

Guillaume Le Roy (1473-1488) partage avec Barthélemi Buyer (1473-1480) l'honneur d'avoir imprimé en 1473 le premier livre sorti des presses de Lyon, et en 1476 le second des livres français avec date. C'est le 5 juillet (1480? le millésime manque), que l'on voit paraître pour la première fois la gravure sur bois appliquée en France aux romans de chevalerie (voir le tableau). Les planches du *Fierabras* sont très-rudimentaires et grossoyées. Celle qui est au commencement représente le géant à cheval; dans une autre grande planche placée à la fin, on voit un roi sur son trône avec ses chevaliers. Aux deux autres ouvrages que Le Roy publia, l'un en 1482, le *Procès de Bélial*, in-fol., l'autre le *Livre des Eneydes*, in-fol., en 1483, les gravures sont déjà un peu moins grossières que celles du *Fierabras*.

Vers le même temps, deux autres imprimeurs associés, Nicolas Pistoris (ou Philippe), de Bensheim (1477-1488) et Marc Reinhart, de Strasbourg (1477-1491), produisirent aussi à Lyon des livres à gravures. Mais le plus important à notre point de vue des imprimeurs lyonnais, avant Jean Trechsel, est Matthieu Husz, qui exerça de 1477 à 1498. Comme notre Verard, il a consacré en partie ses presses aux livres français avec gravures. Les bibliographes lyonnais, M. Péricaud et M. Monfalcon, citent une cinquantaine d'ouvrages sortis de son imprimerie depuis le *Miroir*, qui paraît être le premier livre français daté orné de gravures. De 1483 à 1493, il fut associé avec Jean Schabeller, et, bien que l'on ne connaisse rien de lui après 1498, on sait qu'il vivait encore en 1506. La plupart de ses impressions contiennent des planches en bois qui doivent être plus ou moins rudimentaires, à en juger par celles que j'ai pu voir. Après lui viennent Jean Cyber ou Siber (1478-1498), qui fut son associé en 1482, puis Pierre Hongre (1477-1498), dont les productions n'offrent rien de particulier.

JEAN DU PRÉ (1486-1495).

Cet imprimeur doit nous arrêter davantage, car il se présente, à son sujet, une question des plus embarrassantes, celle de l'identité de ce typographe lyonnais avec l'imprimeur parisien du même nom. Dans son excellente *Bibliographie lyonnaise du* xv*e* *siècle*, M. Péricaud l'aîné n'a pas hésité à confondre le premier avec le Jean Du Pré qui imprimait à Paris de 1481 à 1501, qui y a créé peut-être l'industrie des grands ouvrages de liturgie (1), qui a de plus produit le premier livre parisien en français avec gravures, et qui a imprimé le plus ancien ouvrage daté portant le nom de Verard. (Voir le tableau, col. 211-12.)

Voici comment s'exprime sur ce point M. Péricaud (2) :

(1) L'honorable président de la Société des bibliophiles français, M. le baron Pichon, en possède un superbe exemplaire.

(1) Le *Missale parisiense*, Parisiis, Joann. de Prato et Desiderius Huym, 1481, in-f° (Van Praet, *Vélins de la Bibl. du roi*, t. I, p. 160, n° 219); c'est le plus ancien missel imprimé en France avec date et avec des gravures.

(2) *Bibliogr. lyonn.*, seconde partie, p. 13.

« Dupré (Jean), en latin *Johannes a Prato* ou *de Pratis*, imprimeur à Paris dès 1481, transporta ses presses en 1488 à Salins, dans la Franche-Comté, et le premier ouvrage qu'il y imprima fut un missel à l'usage de l'église de Besançon. L'année suivante, il était de retour à Paris. En 1487, il vint à Lyon, où il imprima, avec Nicolas Phelip, les *Vies des anciens saintz peres hermites*, etc., datées du 18 janvier 1486 (1487 n. s.). De Lyon il se rendit à Abbeville, où il imprima la traduction de la *Cité de Dieu* de saint Augustin par Raoul de Presles, datée du 12 avril 1486 (1487 n. s.). En 1489 il était à Paris, où il imprima le missel de Châlons; mais bientôt il reparut à Lyon, où il demeura jusqu'en 1494 ou 98, époque à laquelle il retourna dans la capitale. »

Dans ce système, Jean Du Pré serait l'exemple le plus extraordinaire de la vie nomade de plusieurs des imprimeurs de cette époque, qui transportaient un faible matériel de ville en ville pour le mettre au service des libraires de l'endroit désireux de faire imprimer, et où ils séjournaient aussi longtemps qu'on pouvait entretenir leurs presses. Mais je ne saurais croire qu'il en ait été ainsi pour Jean Du Pré de Paris, dont la présence simultanée pendant neuf années à Paris et à Lyon constituerait, comme on va le voir, une véritable ubiquité.

Ce Jean Du Pré, de Paris, était un imprimeur d'un grand mérite. J'ai dû le citer (col. 120) comme le créateur des vignettes en relief sur cuivre, et comme un éditeur de livres à gravures beaux et bien imprimés. M. Brunet, ayant remarqué la forme de ses caractères, qu'on retrouve dans quelques-unes des plus belles impressions de Verard, éditeur qui, comme on sait, faisait rarement connaître ses imprimeurs, et voyant figurer ces mêmes types dans les éditions de Rouen, de Salins, d'Abbeville, auxquelles il a contribué, croit qu'il fut fondeur et peut-être graveur en caractères, ce qui est assez probable; mais cette identité des caractères et des ornementations de l'imprimeur lyonnais avec ceux-ci existe-t-elle? Je ne le crois pas. D'ailleurs, d'un autre côté, notre Jean Du Pré était l'un des libraires jurés de l'Université, fonction qui semble devoir entraîner la résidence dans l'étendue de sa juridiction. Il demeurait en effet, de 1486 à 1493, seule époque où nous connaissions son adresse, rue Saint-Jacques, à l'enseigne des Deux Cygnes. Dès ce moment, comme le constate M. Brunet (*Manuel*, 8ᵉ édit., t. III, col. 480), on ne voit plus figurer d'adresse sur les souscriptions de ses livres, dont le dernier ne paraît pas postérieur à l'année 1501. Mais, à partir de 1507, ce nom de Jean Du Pré figure de nouveau sur des livres d'un tout autre genre, avec cette adresse : rue des Poirées, à l'enseigne de Saint-Sébastien. Il en est ainsi jusqu'en 1522, où ce nom disparaît encore pour reparaître en 1543 associé avec celui de Vascosan (Maittaire, *Ann.*, III, 480). M. Brunet a conclu avec raison, de l'existence des deux premières périodes de cette carrière, qu'il fallait attribuer le nom de Jean Du Pré, pour Paris seulement, à deux personnages; je crois même qu'en raison de l'apparition tardive du nom de Du Pré, associé de Vascosan, il y aurait eu à Paris un troisième imprimeur du nom de Du Pré, ce qui prouverait combien la conformité du nom et du prénom était commune à cette époque.

Les éditions du Jean Du Pré (Iᵉʳ), de Paris, se succédèrent presque sans interruption a Paris, sauf l'impression du missel à Salins et du saint Augustin à Abbeville, où peut-être son nom ne figure que parce qu'il aurait fourni ses caractères pour ces deux ouvrages. Voici l'énumération des éditions de Paris : 1481 (22 septembre), *Missale parisiense*, in-fol., figures sur bois (en société avec Désiré Huym) (1). — 1482, *Missale carnotense*, in-fol.; le *Tresor des humains*. — 1483, Boccace, *Cas et ruines des nobles* (premier livre français à gravures imprimé à Paris) ; *Coutumes de Normandie ; Missale lemovicense*. — 1488, à Salins, *Missale bisuntinum ;* à Paris, Boccace, *Cent Nouvelles* (pour Verard). — 1486, à Abbeville, avec Pierre Gérard, le premier volume de la *Cité de Dieu* de saint Augustin; à Paris, saint Jérôme, *Vies des Peres des deserts*, avec figures. — 1486 et 1487, *Tite-Live*, 2 vol. — 1488 (16 septembre), le second volume de *Lancelot du Lac* (Du Pré avait fourni ses caractères pour le premier volume de ce roman, exécuté à Rouen par Le Bourgeois) ; *Heures à l'usage de Rome*, fig. en relief sur cuivre. — 1489 (18 mars), *Missale parisiense ;* 27 octobre, *Missale cathalaunense*, avec fig. — (Ici une lacune de dix-huit mois.) — 1491 (16 juillet), *Missale rothomagense*, fig. sur bois. — 1492, *Missale meldense*, fig. sur bois; 9 juin, *Breviarium magnum parisiense*, fig. sur bois ; 9 mars, Martial d'Auvergne, *Devotes louanges*, fig. sur bois. — 1493 (18 mai), les *Vigilles de Charles VII*, fig. sur bois ; 23 juin, l'*Arbre des batailles*, fig. sur bois ; 10 mars, la *Légende dorée*, fig. sur bois. — Vers 1494, le *Roman de la Rose*, fig. sur bois. — Vers 1498, la première des éditions sans date du *Froissard*, donnée par Verard. (Mêmes caractères que ceux de la *Légende dorée*.) — 1497 (30 septembre), *Missale bisuntinense*. — Sans date, les *Lunettes des princes*, avec quelques figures. — 1501 ? *Lucani Pharsalia*, et

(1) Dans les deux grandes planches au canon de la messe, la figure de la Vierge a beaucoup d'expression.

Guill. de Montserrat, *Commentum super pragmatica sanctione.*

On voit par cette liste, probablement incomplète, des travaux de ce grand imprimeur parisien, jusqu'ici peu connu, qu'il s'était adonné aux livres liturgiques de luxe, avec gravures, initiales ornées, tirage en rouge et noir, etc., puis aux livres français de littérature avec gravures sur bois. S'il eût transporté son industrie perfectionnée dans un centre de librairie comme Lyon, n'y aurait-il pas employé ses gravures, ses encadrements, ses fleurons, ses types de caractères et sa marque déjà estimée ? Il n'en est rien cependant. Dans la liste des éditions du Jean Du Pré lyonnais, on ne rencontre qu'une seule fois le même ouvrage, les *Vies des Pères* de saint Jérôme, et seulement deux autres ouvrages en français et avec gravures. Le reste se compose de livres latins de petit format et de peu d'importance.

Voici cette liste des productions du Jean Du Pré de Lyon, d'après l'ouvrage même de M. Péricaud et celui de M. Monfalcon : 1486 (18 janv.), saint Jérôme, la *Vie des anciens saintz Pères hermites*, in-fol., fig. sur bois (en société avec Nicolas Phelip). — 1487 (30 novembre), *Guillermi Parisiensis postilla*, in-4°; 8 février, Boetius, *De consolatione*, in-4°. — 1488, *De imitatione Christi* (avec cette marque J. D.) ; 4 novembre, *Terentius*, in-4° ; 21 décembre, *Auctores octo*, in-4°; 10 février, *Compotus*, in-4°. — 1489 (18 avril), *Grammatica Perotti*, in-4°; 12 octobre, *Compotus*, in-4°; 10 décembre, *Catholicon*, in-fol.; 18 avril, *Boetius*, in-4°. — 1490 (13 octobre), *Manipulus curatorum*, in-4° ; 2 décembre, *Juvenalis*, in-4°. — 1491 (23 août), la *Mer des histoires*, in-fol., fig. sur bois. — 1492 (10 décembre), *Auctores octo*, in-4°. — 1493, *Eberhardi græcismus*, in-4°; idem, *Boetius*. — 1494 (8 juin), *Vies des Pères*, in-fol. — 1495 (21 novembre), *Gregorii XII decretales*, in-fol.

Durant neuf années, d'après ces dates, le Jean Du Pré de Lyon a donc imprimé dans cette ville sans longue interruption, comme le Jean Du Pré de Paris l'a fait dans la capitale pendant une vingtaine d'années. Néanmoins, malgré ce que cette situation et la différence si tranchée des genres d'exploitation semble présenter de concluant en faveur de la non-identité des individus, la question ne pourra être tranchée définitivement que par la confrontation des ouvrages similaires des deux Du Pré, chose assez difficile, puisque les livres parisiens de l'un se trouvent en partie à la Bibliothèque impériale et les livres lyonnais de l'autre dans la bibliothèque publique de Lyon.

J'ai pu, néanmoins, constater sur un exemplaire de la *Mer des hystoires* de 1491 du Jean Du Pré de Lyon, conservé à la Bibliothèque impériale, mis à côté des impressions du même temps qu'elle possède du Jean Du Pré de Paris, que les caractères du livre lyonnais, quoique beaux, bien gravés et très-bien fondus, ne sont pas les mêmes que ceux de l'imprimeur parisien (1). Mais un fait curieux m'a frappé : les grandes initiales S, I, L, sont des imitations manifestes, quoique réduites, de celles que l'on rencontre dans le *Lucan, Suetoine et Salluste*, imprimé par Pierre le Rouge pour Verard en 1490, et reproduites dans l'*Orose* du même Verard du 21 août 1491.

En apportant mon contingent d'observations à la curieuse question des Jehan Du Pré, je n'ai pas prétendu la résoudre, mais la recommander de nouveau à l'attention des savants bibliographes de Lyon.

En même temps que Jean Du Pré, on voit Jacques BUYER (1487-1498), probablement frère de Barthélemi Buyer, et Claude HUCHIN (1487) donner quelques livres à figures, qui n'ont d'autre mérite que d'avoir précédé celles du typographe Jean Trechsel, dont s'honore la ville de Lyon.

JEAN TRECHSEL (1487-1498).

Les bibliographes lyonnais n'ont pu déterminer le lieu de naissance de ce célèbre imprimeur du XVe siècle : on sait seulement qu'il était Allemand. M. Péricaud (*Bibl. lyonn.*, 2e part., p. 20) se demande s'il ne formerait pas une seule et même personne avec le *Johannes Allemannus* de Mayence, qui, en 1487, a imprimé à Lyon le *Missale lugdunense*, in-fol. goth. à deux colonnes. L'examen des caractères pourrait donner plus de solidité à cette hypothèse.

Trechsel, que son instruction avait mis en relation avec les savants de son temps, dont il était fort estimé, eut pour correcteurs de son imprimerie le célèbre Jean Lascaris et Josse Bade d'Asch, qui plus tard fut l'un des imprimeurs distingués de la capitale (voir col. 132) et à qui Trechsel donna en mariage sa fille, nommée Thalie, remarquable par son instruction (2). Trechsel mourut en 1498, pendant l'impression de son édition d'Avicenne. Il eut pour successeurs ses deux fils, Melchior et Gaspard, dont nous avons déjà parlé (col. 47) à l'article d'Holbein.

L'imprimerie de Trechsel fit paraître un certain nombre de livres latins de théologie, de

(1) Ils leur sont même supérieurs. Lyon s'est distingué par la beauté de ses types ; ceux qui ont servi aux impressions de Michel Topie sont très-remarquables, et pour la beauté de la forme, et pour la netteté et la précision de la fonte.

(2) Des trois filles qui naquirent de cette union, l'aînée épousa Robert Estienne, la seconde Michel Vascosan, la troisième Jean de Roigny.

philosophie scolastique, etc., aujourd'hui tombés dans l'oubli. Mais la gravure sur bois lui doit un des spécimens les plus remarquables de l'art à l'époque qui a précédé immédiatement la Renaissance. C'est l'édition de Térence, in-4°, en latin avec le commentaire de Guy de Jouanneau (Guido Juvenalis), revue par Josse Bade, et ornée de 159 gravures sur bois. Ce livre est intitulé : *Terentius, cum interpretatione Guidonis Juvenalis;* et au recto : *Guidonis Juvenalis natione cenomani in Terentium familiarissima interpretatione cum figuris unicuique scenæ præpositis* (1).

On ne saurait attribuer qu'à l'extrême rareté de cette édition et au peu d'importance qu'on attachait au siècle dernier à la gravure sur bois l'oubli d'un ouvrage qui, bien que d'une époque aussi reculée, offre à un degré éminent les qualités d'une œuvre d'art. Toutefois, au commencement de ce siècle, Dibdin en reconnut le grand mérite, et, dans son enthousiasme pour cette branche de l'art méconnue avant lui par les bibliophiles, il fit reproduire, dans un supplément à sa *Bibliotheca spenceriana*, deux des gravures de ce livre comme spécimen à l'appui de la haute opinion qu'il en avait conçue. Mais, par mégarde, il annonçait l'ouvrage comme imprimé par Josse Bade (*printed by Badius Ascensius*); et cette erreur, souvent répétée depuis, priva quelque temps Lyon et Trechsel de l'honneur d'avoir produit ce beau monument de la typographie française au XVe siècle. Cependant Dibdin, en citant cette indication si précise qui se trouve vers la fin : *Impressum est hoc opus cura atque impensis magistri Johannis Trechsel, in civitate lugdunensi, anno* MCCCCLXXXXIII *ad quartum kalendas septembrias* (2), ne devait avoir aucun doute à cet égard. D'ailleurs, la marque de Jean Trechsel, imprimée en rouge avec ses initiales I. T., se trouve à la fin du livre.

Sur les 159 planches qui ornent ce volume, les deux premières occupent toute la page. La première nous montre l'auteur dans sa bibliothèque. La seconde est la représentation très-curieuse d'un théâtre où figurent les *ædiles* et le peuple. En avant du *proscenium*, on voit la musique représentée par un joueur de flûte, et, dans le soubassement du théâtre, les *fornices* où sont figurées des scènes qui du latin ont fait passer dans notre langue le mot qui en dérive. Les 157 autres planches n'occupent que la moitié de la page et sont distribuées ainsi : 30 pour l'*Andrienne* (la figure de Calliopius est répétée en tête de la pièce suivante, et la 17e planche est recouverte par un sujet qui n'avait pu sans doute être gravé au moment de l'impression); 28 pour l'*Eunuque* (dont deux fois celle de Calliopius); 24 pour l'*Heautontimorumenos* (dont trois sont répétées); 30 pour les *Adelphes*; 26 pour le *Phormion*; 21 pour l'*Hécyre.*

Ce qui fait le charme de ces nombreuses compositions, et ce qui est surtout apprécié des artistes, c'est la vie, c'est la mise en scène toujours vraie et aussi simple que spirituelle dans sa naïveté; c'est l'expression des figures et la pose naturelle de chaque personnage ; c'est enfin l'entente de la situation si bien rendue qu'elle semble vivante et justifie ce qu'en dit Josse Bade, « que si le commentaire explique « aux savants les difficultés du texte, les gra- « vures placées en tête de chaque scène per- « mettent même à ceux qui sont peu lettrés de « lire et de saisir le sens de chaque sujet qui y « est traité (1). »

Si l'on compare cet ouvrage à l'un des chefs-d'œuvre de l'Allemagne en ce genre, le *Tewrdannckh* imprimé par Schœnsperger à Augsbourg, et qui est postérieur de vingt-quatre ans au Térence, l'avantage est en faveur de l'Allemagne quant à l'effet pittoresque et à la science du burin; mais, si le graveur français n'a pas toute l'habileté de main, conséquence naturelle d'un état plus avancé de l'art et procédant plutôt du métier que du sentiment de l'artiste, il sait, du moins, dans un travail peut-être un peu trop large, conserver le style et l'esprit du dessin. Les connaisseurs préféreront, je crois, cette simplicité à l'exagération des ombres, qui rend souvent si confuses les planches de Schau-

(1) Dans un avis de Josse Bade au lecteur, placé à la fin du volume, il annonce qu'il a fait à ce commentaire de Jouanneau les additions et corrections qu'il a jugées utiles, excepté aux deux premières pièces, l'*Andrienne* et l'*Eunuque*, qui étaient déjà imprimées quand Jouanneau lui en accorda l'autorisation. Le mérite de ce commentaire, publié l'année précédente à Paris, avait frappé Josse Bade, et l'on voit, par l'autorisation tardive accordée par l'auteur, que la reproduction du commentaire fut faite par Josse Bade avant d'en avoir obtenu l'autorisation.

La même année deux autres éditions de Térence parurent à Lyon, mais sans gravures, l'une *opera Anth. Lambillonis*, in-4° goth., l'autre *per Petrum Latomi*, in-f°, ce qui semble indiquer que l'usage de la langue latine s'était conservé à Lyon dans les diverses classes de la société.

(2) A propos de cette date, je dois signaler une coïncidence d'époque qui a peut-être sa signification. Je trouve ceci à la page 9 de la *Bibl. lyonn.* de M. Péricaud : « Lors de l'entrée de Charles VII (lisez Char- « les VIII), le 6 mars 1494, maistre Anthoine Chiva- « let et maistre Jehan PERREAL, dit de Paris, furent « chargés par le consulat, l'un de la *poetrie et versifi-* « *cation*, l'autre de la *paincture et decoration du mys-* « *tère* qui fut représenté devant la cour. » N'y aurait-il pas quelque rapport entre la présence du célèbre miniaturiste à Lyon et la publication des dessins du Térence? Si ces curieux Mystères, qui avaient trait, disent les historiens, à l'expédition d'Italie et tournaient en ridicule les princes coalisés, ont été imprimés, on n'en a retrouvé aucun exemplaire.

(1) « Effecimus ut etiam illiterati ex imaginibus « quas cuilibet scenæ præposuimus, legere atque acci- « pere possint comica argumenta. »

felein, tandis que, dans l'ouvrage français, tout est clair, naïf et vrai.

Quelques années plus tard, Grüninger à Strasbourg et Verard à Paris profitèrent de ces compositions pour orner leurs éditions de Térence; mais ils les exécutèrent moins bien, et affublèrent chaque personnage d'un costume à la mode de leur temps et de leur pays, en sorte, dit avec esprit et justesse M. Renouvier, que le comique latin subit, dans les trois représentations, toute la divergence de geste et d'accents qu'auraient montrée trois troupes de *confrérie de la Passion*, l'une lyonnaise, l'autre alsacienne, et la troisième parisienne (1).

Guillaume de Bossozel, imprimeur à Paris, fit servir en 1539 les planches de Trechsel, mais usées et mal ajustées, à son édition du *Grant Therence en françois*, pet. in-fol. (voir col. 184).

C'est à Michel Topie de Pymont et Jacques de Herenberch (1488-1490) qu'on doit l'introduction en France des gravures en taille-douce sur cuivre. Elles accompagnent *Les saintes peregrinations de Ierusalem et des lieux prochains* (traduction tirée du latin de Bernard de Breydenbach), Lyon, 28 novembre 1488, in-fol. goth., ouvrage remarquable par la beauté de son impression typographique. L'apparition de ces gravures en taille-douce me paraît devoir être postérieure aux planches exécutées sur bois à Lyon, et qui furent copiées d'après les planches sur bois de l'édition allemande de Mayence, 1488. Je possède trois exemplaires de l'édition de Michel Topie, tous semblables quant au texte; deux ont les planches gravées sur cuivre, et l'autre a les planches gravées sur bois. Elles diffèrent de celles de l'édition de Mayence. Les mêmes imprimeurs lyonnais ont donné, en 1490, une édition du *Recueil des histoires troyennes* de Raoul Le Fevre, aussi précieuse, dit M. Brunet, par sa grande rareté que curieuse pour les gravures en bois qui la décorent. On en trouve d'exacts fac-simile dans les *Ædes althorpianæ*, t. II, p. 246 et suivantes.

Quelques libraires ou imprimeurs de ce temps, Guillaume Balsarin (1488-1503), Jacques Maillet (1489-1513), Pierre Himel d'Allemagne (1490), Pierre (Ier) Mareschal (1490-1500), associé en 1493 avec Barnabé (Ier) Chaussard (1493-1510); Étienne Gueynart (1493-1510); Claude Davost (1493-1510); Jean Mareschal (1493-1531); Jean de Vingle (1494-1512); Jean Dyamantier (1495-1506); Jacques Arnoullet (1495-1506), ont publié des ouvrages en français pour la plupart, quelquefois en première édition, et par conséquent très-précieux au point de vue de l'histoire littéraire et de la bibliographie, mais dont la gravure, rudimentaire et d'un travail grossoyé, n'offre rien de remarquable.

Parmi les livres ornés de gravures qui parurent à Lyon sans nom d'imprimeur, il convient de citer : la *Grande Danse macabre des hommes et des femmes*, historiée et augmentée de beaulx dicts en latin avec le Debat du corps et de l'ame, la Complainte de l'ame dampnée, une Exhortation pour bien vivre et bien mourir, la Vie du mauvais Antechrist, les Quinze figures et le Jugement dernier; le tout composé en ryme francoyse et accompagné de figures. Lyon, le 18e jour de fevrier l'an 1499, in-f° goth. Cette Danse macabre est la première qui offre réunies la danse des hommes et celle des femmes.

Les quatre fils Aymon... Cy finist lhystoire du noble et vaillant Regnault de Montauban. Imprimé à Lyon, le 20 avril 1493, in-f°.

La Danse des Aveugles (par Pierre Michault), in-4° goth.

Parmi les imprimeurs étrangers qui vinrent se fixer à Lyon figure Boninus de Bononis, de Raguse (1491-1538) (Benoît Bonnyn ou Bonnin en français). Après avoir exercé à Venise en 1478, à Brescia et à Vérone, de 1480 à 1491, il s'établit à Lyon, où nous retrouvons son nom (ou peut-être celui d'un fils de même prénom) jusqu'en 1538. Les gravures contenues dans les deux éditions d'un livre d'Heures qu'il a imprimé à Lyon sont très-remarquables. Le dessin et l'exécution de ces planches, où figure une Danse des morts, ont un certain caractère italien qui les distingue de toutes celles qui ont paru en France.

Bonnin, nourri dans son pays des traditions italiennes en typographie et en gravure, a pu amener avec lui quelques ouvriers tailleurs de bois, qui auront exécuté à Lyon les planches de ces Heures, plus finement travaillées qu'on ne le faisait à l'époque où elles ont paru. Dès 1487, il avait publié à Brescia une édition des Fables d'Ésope en italien avec 67 figures sur bois. A Lyon, il semble avoir tenté d'introduire l'industrie des beaux livres de liturgie, si prospère à cette époque dans la capitale. On connaît de lui un Missel à l'usage de Chalon, et un Bréviaire de l'ordre de saint Benoît, imprimés à Lyon.

Son livre d'Heures a pour titre : *Officium beate Marie Virginis cum multis laudibus et devotissimis orationibus.* Impressum Lugduni expensis Bonini de Boninis dalmatici, 1499, 20 mars, in-8°. Une autre édition, qu'il fit paraître le 26 août 1501, reproduit les mêmes planches. Dans cette dernière, le texte est imprimé en caractères d'un gothique *romanisé* très-beau et d'un goût remarquable. Parmi les planches de ce livre, petit in-8°, celle de la Visitation, qui occupe la page entière, a un cachet tout à fait italien.

(1) Renouvier, *Origine de la gravure*, p. 254.

Je ne dois pas oublier de dire que Bonnin (ou son fils?) a imprimé à Lyon en 1538 la seconde édition, presque aussi rare que la première, d'un livre curieux, condamné, on ne sait trop pour quoi, et supprimé avec le plus grand soin : le *Cymbalum mundi*, de Bonaventure des Periers. A partir de cette époque, on ne trouve plus trace du nom de Benoît Bonnin.

Jacques SACON, ou ZACCHONI, Piémontais (1497-1522) (1), Jacques HUGUETAN (1497-1512), Jacques MODERNE (1499-1556), ferment la série des imprimeurs lyonnais de livres à gravures ayant débuté dans le XV[e] siècle; mais, par l'époque et le genre de leurs travaux, ils appartiennent plutôt à l'art lyonnais de la Renaissance, dont il reste à nous occuper.

Au commencement du seizième siècle la littérature populaire se compose en grande partie des ouvrages français déjà publiés au siècle précédent. Les presses reproduisent dans les petits formats du temps, c'est-à-dire en in-4° et in-8° (correspondant en dimensions à l'in-8° et à l'in-12, mais un peu plus carrés que de nos jours) les traités de chevalerie, les chroniques, les romans des cycles carolingien, du Saint-Graal et de la Table ronde, les Danses macabres, les Calendriers des bergers, divers ouvrages de Boccace, de Gringore, de Champier, etc., dans lesquels on plaça des gravures sur bois rudimentaires et insignifiantes. Ces nombreuses publications fournirent un aliment à l'activité des Claude NOURRY, dit le Prince (1501-1533), Janot DES CHAMPS (ou de Campis) (1503-1507), Étienne BALAND (1506-1548), Vincent de PORTUNARIS, qui de Trente en Italie se fixa à Lyon (1510-1541), Jean MARION (1517-1520), Gilbert de VILLIERS (1520-1555), François JUSTE (1524-1547), célèbre par ses éditions de Rabelais, Jean LAMBANY (1528-1529) et surtout d'Olivier ARNOULLET (1518-1558), éditeur qui joue à Lyon, au commencement du seizième siècle, un rôle correspondant à celui des le Noir et des Trepperel dans la capitale.

Jean et François FRELLON (1515-1559), d'origine allemande, ainsi que nous l'apprend Nicolas Bourbon de Vandœuvre dans ses *Nugæ*, ont complété en 1547 les *Simulacres de la Mort* de Hans Holbein en faisant graver les douze dessins que le décès du graveur (Lützelbürger, sans doute) n'avait pas permis de faire paraître en 1538 dans l'édition de Melchior et Gaspard Trechsel, ni dans les premières des Frellon. Excepté cet ouvrage célèbre et les *Figures de la Bible*, du même maître (voir col. 70), que ces imprimeurs reprirent également dans le fonds des Trechsel, je ne vois aucun autre ouvrage à gravures sorti de leurs presses.

(1) Il imprima en 1517 une édition de Virgile in-f° dont les gravures sur bois, insérées dans le texte, doivent être les mêmes que celles de l'édition donnée par Grüninger, à Strasbourg, en 1502, et qui reparurent dans l'édition imprimée à Lyon par Jean Crespin, en 1529. Zacchoni avait imprimé à Lyon, en 1499, une édition de Virgile, mais sans gravures, *venetiis characteribus*.

Jean CRESPIN (1521-1533) a imprimé en 1529 une grande édition in-folio de Virgile, dont le texte, entouré des commentaires de Servius, etc., et des annotations de Béroalde, a été revu par Josse Bade, qui y a joint l'opuscule *in Priapi lusum*. La plupart des gravures de Grüninger ornent cette importante édition.

Sébastien GRYPHE (1528-1566), le savant imprimeur, qui est pour Lyon ce que Robert Estienne fut à Paris (1), a donné fort peu de livres avec gravures. On lui doit cependant une Bible latine en 5 vol. in-16 (1542-1549), ornée de figures remarquables, dont quelques-unes se rapprochent du style de Holbein.

Les rapports qu'il eut avec le savant imprimeur Froben sont constatés par un fait incontestable. Je remarque que le grand encadrement in-f° du titre des *Commentaria* de Dolet, imprimés en 1536 par Sébastien Gryphe, est le même que celui dont le beau et savant dessin ne saurait être attribué qu'à Holbein et dont Froben s'est servi pour son édition des *Adagia* d'Érasme, Bâle, 1520. A côté de la figure représentant Aristote, on voit même les deux lettres I F (Jean Froben), marque qui se retrouve sur plusieurs planches gravées pour lui d'après Holbein. On ne saurait douter que ce ne soient les mêmes gravures sur bois ou plutôt sur cuivre en relief qui aient servi aux éditions de Bâle et de Lyon. Ce même encadrement, composé de quatre pièces, avait d'abord paru à Bâle en 1520, sur le titre des *Erasmi adagia*, imprimés par Froben, puis en tête du Strabon in-f°, chez Valentin Curio en 1523, et en 1526 chez André Cratander, en tête de l'Hippocrate, d'où il revint à Lyon pour orner l'édition de Dolet en 1536, puis le Lexique de Calepinus, imprimé par Sébastien Gryphe en 1540.

Si les quatre bandes qui composent ce cadre eussent été clichées, il faudrait que l'art du clichage eût été porté dès lors à un degré de perfection extraordinaire; car, autant que j'en puis juger sur les exemplaires que je possède, l'impression de Lyon, qui aurait été faite sur des *clichés*, est identique à celle de Bâle : pas un seul trait n'est empâté ou défectueux.

Pierre de SAINTE-LUCIE (1530-1555) a imprimé en 1549 un livre fort curieux pour l'histoire de la fabrication des étoffes et des broderies en France, intitulé : *Fleur des patrons de lingerie*, etc., in-4° orné de gravures sur bois.

Viennent ensuite dans l'ordre chronologique :

(1) Voir, pour sa biographie, M. Monfalcon, *Manuel du Bibliophile et de l'Archéologue lyonnais*, Paris, 1857, gr. in-8°, p. LII.

Denys de **Harsy** (1531-1514) et Melchior et Gaspard **Trechsel** (1531-1544), dont je ne vois pas d'autres livres illustrés que les deux chefs-d'œuvre de Hans Holbein dont il a été parlé col. 47 et suivantes ; puis Pierre (II) **Mareschal** (1532-1551).

Thibaud **Payen** (Theobaldus Paganus) (1534-1561) a publié en 1557 une jolie petite édition de format in-16, du Nouveau Testament, ornée de 96 gravures occupant presque toute la grandeur de la page. Les mêmes sujets se reproduisent plusieurs fois dans les divers évangiles. Le caractère du dessin est tout l'opposé de celui de Salomon Bernard : les figures, au lieu d'être sveltes et élancées, sont courtes et carrées. Aucun trait n'est croisé, et, bien que l'exécution semble indiquer une époque antérieure à la date du livre, quelques-unes de ces compositions ne sont pas sans mérite, surtout celles de l'Apocalypse. Elles avaient paru précédemment dans une édition italienne du Nouveau Testament, donnée par Guillaume de Roville en 1550.

MATTHIEU OU MACÉ BONHOMME (1537-1560).

Il est, après les de Tournes et G. Roville, dont il va être question, l'imprimeur lyonnais de la Renaissance qui a produit le plus de livres à vignettes ornés de jolies gravures. Parmi ses nombreuses publications, je me bornerai à citer les suivantes :

Dans les années 1548, 1549, 1551, il a imprimé des éditions des *Alciati emblemata*, in-8°, dont les encadrements sur bois qui entourent chaque page, formés de cariatides et d'enroulements, sont riches et variés. Ils sont marqués du monogramme P. V. Le style des sujets n'est point celui de Bernard Salomon, auquel on les attribue. Les figures ne sont pas aussi allongées ; elles ont d'ailleurs moins de grâce et de naïveté. Je les crois de Jean Moni. Ces mêmes gravures ont reparu dans les éditions de Guillaume Roville, 1549, 1550, 1566, 1573, in-8°, où l'on voit son écusson et son adresse substitués à ceux de Macé Bonhomme. A la page 59, sur une gravure représentant le tombeau d'Archiloque, on voit figurer dans un encadrement la lettre M au-dessus du mot *Archilochi*. Est-ce l'initiale du graveur ou l'indication du mot *Manibus ?*

Orlando furioso, traduzido en romance castillano, 1550, in-4° (in casa de Gulielmo Rovillio), réimprimé en 1556 (Bonhomme ou Roville).

Les Considerations des quatre mondes (par La Perrière), in-8°, 1552, à Lyon par Matth. Bonhomme et à Tolose par J. Moulnier. Chaque page est encadrée d'ornements gravés sur bois où l'on voit figurer les lettres I. P. et I. M., que l'on retrouve dans la *Morosophie* imprimée l'année suivante.

Picta poesis, par Barth. Aneau, in-16, 1552. Petit livret orné de 102 jolies gravures, réimprimé en 1556 et 1560. Louis et Charles Pesnot l'ont aussi réimprimé, mais fort mal, en 1563, avec les mêmes gravures et de même format.

L'imagination poëtique, traduction en vers françois des latins et grecz, par l'auteur mesme d'iceux (Barthélemy Aneau), 1552, in-8°. Réimprimé en 1556. Les gravures, au nombre de 106, sont fort jolies : elles ne me paraissent pas cependant être du Petit Bernard.

La Morosophie (de La Perrière), 1553, petit in-8°, contient cent emblèmes moraux. Dans quelques-uns des ornements qui encadrent chaque page, on rencontre les lettres I et M que l'on avait supposé être les initiales du graveur Jean Moni; mais M. Renouvier croit y voir plutôt celles de Jean Mounier, cité par Strutt comme graveur sur bois et imprimeur à Toulouse, ainsi qu'on le voit dans les *Considerations*. Le privilége est concédé à J. Mounier et J. Perrin, libraires à Tolose, qui ont fait achever cette édition à Lyon par Macé Bonhomme, « par consentement et accord des susditz impetrans. » Ce n'est pas seulement les lettres I M, mais aussi celles de I P, ainsi que la date de 1551, que l'on remarque dans ces encadrements, ce qui ne permet pas de douter que ces deux marques ne soient celles des deux libraires de Toulouse, Jean Mounier et Jean Perrin. Mais indiquent-elles qu'ils sont les graveurs de ces planches ou seulement qu'elles sont leur propriété ?

L'ouvrage intitulé *Petri Costali pegma*, in-8°, 1555, contient un grand nombre de petits sujets dont le style français ne manque pas d'élégance. Les pages où sont ces sujets sont encadrées. Dans l'édition que Bonhomme a imprimée en français (*Le Pegme de P. Cousteau*) en 1560, les sujets sont les mêmes, mais les encadrements diffèrent.

Bossueti de natura aquatilium, in-4°, 1558. Les poissons y sont bien dessinés.

Après cet imprimeur viennent Gilles et Jacques **Huguetan** (1538-1540), puis le célèbre Étienne **Dolet** (1538-1544) (1), qui a fait usage de la gravure sur bois dans quelques-unes de ses publications.

Pierre de Tours (1540-1551) illustra de gravures sur bois ses éditions de Rabelais.

Sulpice **Sabon** (1544) a donné une édition remarquable de *Delie objet de plus haute vertu* (par Maurice Scève) : on y remarque quelques jolies vignettes (2).

(1) Voir pour sa biographie le remarquable ouvrage de M. Joseph Boulmier : *Étienne Dolet : sa vie, ses œuvres, son martyre;* et mon *Essai sur la Typographie*, p. 774 et 890.

(2) Elles viennent d'être reproduites dans une réimpression de cet ouvrage, par M. Louis Perrin, successeur des habiles imprimeurs de Lyon, et qui commence à introduire, dans ses charmantes éditions, des

LES DE TOURNES.

Né à Lyon en 1504, d'une famille originaire de Picardie, Jean de Tournes reçut la savante éducation des typographes d'alors chez Melchior et Gaspard Trechsel; puis il entra dans l'imprimerie de Sébastien Gryphe où il se perfectionna dans sa profession. Les premiers ouvrages sortis de ses presses avec certitude portent la date de 1543.

De Tournes était homme de lettres lui-même; il possédait parfaitement l'italien et l'écrivait purement. On a de lui des épitres en fort bon latin et en français très-correct. Typographe de goût, il a fait graver des caractères destinés spécialement à ses petites éditions des poëtes italiens. Sa Bible et son Nouveau Testament, en langue vulgaire, publiés vers 1545, prouvent qu'il avait embrassé la religion réformée. Cependant le mérite de ses éditions le fit nommer, sous Henri II, imprimeur du roi à Lyon. En 1548, Jean de Tournes s'associa Guillaume Gazeau; mais à partir de 1559 son nom figure seul en titre sur ses publications. Son goût pour les arts se révèle dans le grand nombre de livres ornés de gravures sur bois, de fleurons, initiales et entourages, dus pour la plupart à Bernard Salomon dit *le Petit Bernard*, qui paraît lui avoir consacré presque exclusivement son talent. Dibdin, en plusieurs endroits de ses ouvrages, fait de de Tournes un grand éloge.

Son enseigne, que l'on voit encore sur la maison qu'il occupait (elle a été rebâtie), porte les deux vipères enlacées avec cette légende : *Avx devx viperes*. La devise qui accompagne sa marque sur ses livres est : *Quod tibi fieri non vis, alteri ne feceris.*

Jean de Tournes, Guillaume Roville et Macé Bonhomme ont simultanément publié un grand nombre d'ouvrages illustrés d'une grande quantité de gravures sur bois. Imprimant dans la même ville, employant les mêmes papiers provenant des fabriques d'Angoulême, déjà célèbres par la belle qualité de leurs pâtes, la finesse du fil métallique de leurs toiles, la pureté de leurs eaux et l'habileté de leurs ouvriers, le mérite de leurs impressions offre les mêmes caractères. Toutefois c'est Jean de Tournes qui, en général, a apporté un soin plus particulier et plus soutenu aux nombreux ouvrages sortis de ses presses. Ses livres à vignettes de petit format sont aujourd'hui fort recherchés des bibliophiles.

gravures sur bois. Peut-être qu'un jour, encouragée par lui, la gravure sur bois lyonnaise rivalisera avec la beauté des types qu'il a fait exécuter à l'imitation de ceux des de Tournes, et des caractères romains dont les modèles lui ont été fournis par les inscriptions antiques existant à Lyon en si grand nombre.

Après vingt années de travaux qui ont rendu son nom célèbre, il mourut de la peste le 7 septembre 1564, ayant fait des legs en faveur de l'Église réformée et des pauvres de Lyon.

Son imprimerie passa à son fils, Jean II, qu'il s'était associé depuis 1559. Celui-ci, non moins instruit que son père, a écrit en latin les vies de quelques philosophes, des notes sur Pétrone, et on lui doit des traductions de livres latins et italiens ; mais ses impressions sont, sous tous les rapports, inférieures à celles de Jean Ier. Quoique imprimeur du roi comme l'avait été ce dernier, il ne put se soustraire aux persécutions religieuses : sa maison fut dévastée, il fut emprisonné au couvent des Célestins en 1567, et la plupart de ses livres furent brûlés. Cinq ans plus tard, il n'échappa aux massacres des funestes journées de la fête de saint Barthélemy qu'en se réfugiant dans la citadelle de Saint-Sébastien. Il reprit cependant les travaux de son imprimerie; mais l'édit de 1585, qui interdisait l'exercice de la religion réformée sous peine de mort, l'obligea de se retirer à Genève : *Edicto regis*, dit-il, *cogor patriam, domum, Mæcenates plurimos, amicos innumeros relinquere ; Genevamque petere cum uxore et socero, tribusque ejus liberis, quam quarto demum die appulimus.* Il s'y fit naturaliser, y établit une imprimerie et une librairie, et y mourut en 1615 à l'âge de 78 ans (1).

Voici celles des éditions des de Tournes qui renferment des gravures sur bois et dont j'ai connaissance.

Jean Ier DE TOURNES (1540-1564).

1545. *Il Petrarca*, pet. in-12. On remarque, parmi les jolies gravures qui ornent ce volume, les portraits de Laure et de Pétrarque très-finement exécutés. Il fut réimprimé par le même en 1547 et 1550, in-16.

1547. *Andreæ Alciati emblematum libri duo.* Lugduni, apud Ioannem Tornæsium et Guilelmum Gazeium, in-16. Les planches, élégantes et bien gravées, paraissent être de Bernard Salomon; leur nombre est de 113. Elles sont les mêmes dans les éditions successives données par Jean de Tournes en 1548, 1554 et 1556.

— *Marguerites de la Marguerite des princesses, tres illustre royne de Navarre. Suite des Marguerites de la Marguerite.* 2 parties en 1 vol. in-8°. La pièce intitulée *la Coche* contient dix belles gravures sur bois.

— *Saulsaye. Eglogue de la vie solitaire*, par Maurice Scève, pet. in-8°. Les deux gravures de ce volume sont charmantes.

(1) Voy. Monfalcon, *Manuel du Bibliophile lyonnais*, page LVI.

1549. *Les Fables d'Esope mises en rymes françoises* (par Gilles Corrozet) *avec la vie d'Esope par Antoine du Moulin*, in-16, imprimé par Jean de Tournes et Guillaume Gazeau. Cette édition contient cent charmantes gravures sur bois très-délicatement exécutées et que l'on croit dessinées par Jean Cousin. En comparant ces gravures à celles des *Fables du tres ancien Esope Phrigien, premierement escriptes en græc et depuis mises en rithme françoyse* (par Gilles Corrozet), in-8°, Paris, Denys Ianot, 1542, on jugera de la différence du style des livres à vignettes de Paris et de Lyon, à huit ans de distance. L'art à Paris est plus simple, l'exécution moins savante, et le goût des encadrements semble participer davantage de Holbein et de Geofroy Tory.

— *Œuvres de Marot*, pet. in-12, lettres rondes. Il y a des figures aux métamorphoses. Réimprimé par le même en 1553, 1558, 1559, et par Jean II de Tournes en 1575, 1578, 1579, 1588, in-12 et in-16.

— *Chyromance et physiognomie par le regard des membres de l'homme faite par Jehan de Indagine*, traduit en françoys par Antoine Du Moulin, pet. in-8°. Les neuf planches relatives aux *jugements par les nez*, dont chacune offre un contraste résultant de ses diverses formes, ont été reproduites dans le petit volume intitulé *Pourtraicts divers*, imprimé par Jean de Tournes en 1557. La *Chyromance* a été réimprimée à Paris par Jean Ruelle : j'ignore si les gravures sont les mêmes.

1550 ? C'est à cette date, que je crois erronée, que Dibdin (*Decameron*, t. I, p. 182) cite « une *Bible* ou plutôt l'Ancien Testament. C'est, dit-il, la première édition et la plus précieuse ; elle contient environ 240 bois. » Ce doit être la même que celle dont parle Papillon, et qu'il dit être si rare qu'il n'a pu en rencontrer qu'avec peine deux exemplaires complets en douze années de recherches. Il ajoute qu'elle ne contient que l'Ancien Testament en 240 gravures environ, avec des quatrains français au-dessous. Ces figures ont 81 millim. de largeur sur 57 de hauteur; elles doivent être, dit-il, du Petit Bernard. (Tome I, p. 209.) Ces indications prouvent que cette *Bible* n'est autre que les Figures du Vieux Testament, plus connues sous le nom de *Quadrins historiques de la Bible*, dont Paradin a fait la traduction française en quatre vers pour chaque sujet et qui sont placés au bas des gravures. (Voir à l'année 1553, col. suiv.)

1551. (Spécimen de gravures sur bois). Plaquette sans titre, imprimée d'un seul côté, portant à la page 1re : *A Lion, Ian de Tournes*, 1551. Le cadre, composé d'arabesques blanches sur fond noir, porte au bas la croix de Lorraine. Vingt-deux de ces gravures représentent des scènes du théâtre antique; la neuvième porte la croix de Lorraine.

— *Æsopi Phrygii fabulæ elegantissimis iconibus*, etc., in-16, grec et latin. Les gravures de ce petit livre sont seulement au nombre de trente-huit. On en voit reparaître quelques-unes dans les Fables d'Ésope imprimées à Genève en 1694 par Samuel de Tournes. « Elles « sont, dit Papillon (t. I, p. 204), au nombre de « trente-trois, et ont été dessinées par Jean « Cousin et copiées à Lyon vers 1600. J'ai vu, « ajoute-t-il, un livre de la Vie d'Ésope et de « ses Fables, imprimé à Lyon, en grec et en la- « tin, et vendu par Jean Jullieron, où il y a de « ces copies; elles n'approchent pas des origi- « naux. » L'édition de Jullieron, dont parle Papillon, était probablement moins bien imprimée que l'édition de Jean de Tournes de 1551 que je possède. Les planches, identiques avec celles de l'édition de Paris, me semblent même être les originaux transportés à Lyon.

Le fils de Jean de Tournes a donné, en 1570, une autre édition d'Ésope grecque et latine, de même format, mais beaucoup moins bien exécutée. Elle renferme soixante et une gravures : celles qui ne font pas partie de l'édition de Paris sont en général très-inférieures.

1552. *Les quatre premiers livres de l'Eneyde*, traduits par Des Mazures. Voir col. 240.

— *Solitaire premier, ou prose de muses et de la fureur poetique, plus quelques vers lyriques*, 1542, in-8°. *Solitaire second*, etc. (par Pontus de Thiard), 1552, in-4°. Ce second volume contient quelques gravures sur bois. Au verso du titre se trouve un très-beau portrait de Thiard à l'âge de 32 ans.

1553. Le *Nouveau Testament de N.-S. Jésus-Christ*, in-16. Ce volume, très-bien imprimé en lettres rondes, est orné de charmantes petites compositions de Salomon Bernard.

— La *Bible en françois*, 1553-1554, 8 volumes in-16 ornés de jolies gravures.

— *Quadrins historiques de la Bible* (par Claude Paradin), in-8°, première édition. Cette partie contient 50 planches; la seconde, les *Quadrins historiques de l'Exode* et autres sujets de la Bible, parurent la même année en 128 planches. Total, 178 planches. Les figures sont celles dont parle Papillon et qui (selon lui) auraient paru en 1550. Elles sont excellentes et sont généralement attribuées à Bernard Salomon. Jean de Tournes publia successivement, de 1553 à 1558, ces mêmes planches avec un texte espagnol, anglais, italien, allemand, flamand et latin.

Je n'ai pu voir cette première édition de 1553 citée par M. J.-Ch. Brunet, qui ne contient que 50 planches pour la Genèse; mais je possède l'édition française de 1558, où se trouvent réunies, ainsi que dans l'édition italienne de 1554,

dont Maraffi a composé les octaves, les diverses parties de l'Ancien Testament, ainsi composées : Genèse, 95 pl.— Exode, 77.— Lévitique, 4. — Deutéronome, 1. — Josué, 1. — Juges, 6. — Ruth, 1. — Rois, 25. — Paralipomènes, 3. — Esdras, 1. — Tobie, 4. — Judith, 1. — Esther, 1. — Job, 1. — Ezéchiel, 1. — Daniel, 4. — Jonas, 3.— Machabées, 2.— Total, 231 gravures (1).

Dans une édition française des Figures du Nouveau Testament, de 1556, que je possède, faisant suite aux Quadrins historiques, les planches sont au nombre de 96, dont : Figures des Évangélistes, 4. — Les Évangiles, 54. — Les Actes, 11. — L'Apocalypse, 27 (2).

Les 96 planches, qui ont paru pour la première fois dans le Nouveau Testament de 1553, format in-16, diffèrent, quant à la dimension, de celles de l'Ancien Testament, qui sont plus grandes et qui occupent toute la largeur de la page. Les Quadrins historiques de la Bible sont accompagnés des *quadrins* de Claude Paradin (3). Dans les Figures du Nouveau Testament, les *sixains* sont de Charles Fontaine.

Ces compositions de l'Ancien et du Nouveau Testament sont très-remarquables et placent Bernard Salomon au nombre des artistes qui font honneur à la France. La gravure est même en général tellement satisfaisante, qu'à en juger par quelques-unes, on ne serait pas étonné que les mêmes artistes eussent été capables d'exécuter les bois de plusieurs des beaux dessins que Hans Holbein a composés pour sa célèbre suite de la Danse des Morts ou du moins pour les Figures de la Bible, imprimées par les Trechsel.

— *Epitome thesauri antiquitatum, etc., ex museo Jacobi de Strada mantuani antiquarii*, in-4°. C'est un recueil de médailles au nombre de quatre cent quatre-vingt-cinq, tant figures que revers, exécutées sur fond noir et fort bien imprimées. Les mêmes planches ont servi la même année à une édition française. « On re« connaît facilement dans ces gravures, dit Pa« pillon (t. I, p. 213), le goût de Bernard Salo« mon. » « Ce sont, dit M. Duplessis (*Histoire de la gravure*, p. 28), les médailles de ces empereurs que le Petit Bernard a tracées de sa pointe la plus délicate ; les figures se détachent sur un fond noir qui, en rappelant le travail des nielles florentins, permet de donner un certain relief au personnage et accentue en même temps la physionomie ; ce livre, doublement curieux au point de vue de la numismatique et de la gravure, obtint dès son apparition le succès qu'il méritait, car, l'année même où il fut publié, Jean Louveau en donna à Orléans une traduction française dans laquelle les mêmes planches furent employées. »

— *Metamorphose, autrement l'Asne doré de L. Apulée de Madaure.* Lyon, Jean de Tournes et Guillaume Gazeau, in-16. Soixante-cinq gravures sur bois. Jean de Tournes l'a reproduite en 1556.

— *Julii Obsequentis Prodigiorum liber*, in-8°. Les figures paraissent dessinées par le Petit Bernard, mais ne sont pas ses meilleures compositions. Jean de Tournes en a donné l'année suivante une édition italienne et une autre en français en 1555.

1554. *Biblia sacra* suivie de *Sanctum Jesu Christi Evangelium*, in-8°, 1152 pages sans les tables, à 2 colonnes, petits caractères. Elle contient 115 gravures pour l'Ancien Testament et 83 pour le Nouveau. Ces planches avaient servi aux *Quadrins historiques de la Bible* (quadrins de Paradin), publiés l'année précédente. On y trouve aussi les gravures tirées en partie du Nouveau Testament imprimé par de Tournes en 1553, format in-16, et qui ont reparu dans les *Figures du Nouveau Testament* (sixains de Fontaine) de 1556.

1555. *Erreurs amoureuses* (par Pontus de Thiard), in-8°. En tête est une jolie planche sur bois représentant le portrait de la maitresse de l'auteur.

1556. *Les* XXI *Epistres d'Ovide*, in-16 de 459 pages. Réimprimé en 1573 par Jean II de Tournes. Jérôme de Marnef me paraît en avoir copié les gravures dans ses éditions de 1571, 1574 et 1580.

— *Cosmographie du Levant*, par Fr.-André Thevet d'Angoulesme, pet. in-4. Le nom de Guill. Gazeau est joint à celui de de Tournes. Réimprimé en 1556.

1557. *Pourtraicts divers*, petit in-8°. C'est un recueil de gravures sur bois sans aucun texte, composé de cinquante-neuf planches dont vingt-deux petites représentations théâtrales (la onzième de ces planches porte la ✛), de onze sujets divers et de neuf planches offrant chacune deux têtes placées en regard et dont les types sont *contrastés*. Ces dernières sont extraites de la *Chyromance* d'Indagine publiée par de Tournes en 1549.

— Autre charmant volume in-8° d'un format plus grand, sans aucun titre ni indication finale,

(1) Ces nombres sont les mêmes dans l'édition en latin de 1558; mais, dans l'édition de 1560, la Genèse a une planche de plus, la *Naissance de Benjamin*, signat. E. C'est une très-jolie gravure.

(2) L'édition de 1579 contient 5 gravures de plus aux Actes des apôtres.

(3) Dans l'édition latine de 1558, les Rois, l. III, ch. 17, on lit ces vers où les souvenirs de l'antiquité païenne se mêlent au sujet biblique d'Hélie ressuscitant l'enfant de la veuve :

Fatali infantem privat Proserpina crine
Et conclamatum jam fore mater, ait :
Ni pius Helias vitales redderet auras
Perque Jovem æternum jam redivivus eat.

Dans les traductions françaises, ces allusions païennes ont disparu.

composé des feuilles A-M. Au milieu des 192 pages entourées des divers encadrements exécutés pour Jean de Tournes, est un médaillon, fort bien gravé, avec le nom des personnages et les devises extraites de leurs maximes ou livres, en grec, en latin, en français ou en allemand. Ainsi, au-dessus du portrait de Marot, on lit : *A la vertu la mort n'y mord;* à celui de Vespasien : *Bonus odor lucri ex re qualibet;* à celui de Columelle : *L'espérance sans travail ne peut engendrer que du vent.*

Dans ces petits volumes, où le verso n'était pas imprimé. chacun pouvait, conformément à un usage imité des Allemands, faire inscrire par ses amis des pensées ou devises, comme aujourd'hui dans nos albums. On connait plusieurs de ces anciens *Albums* ainsi imprimés en France et en Allemagne.

— *Devises heroïques de Claude Paradin,* in-8° (avec Guill. Gazeau). Le titre est imprimé dans un encadrement composé de sujets grotesques qui rappellent les *Songes drolatiques de Pantagruel.* 261 pages et cent quatre-vingts gravures, avec le privilége accordé à de Tournes en janvier 1556 « pour le desir et affection qu'il ha de faire proufit à la Republique. »

— La *Metamorphose d'Ovide figuree,* pet. in-8°, 1557, est peut-être le plus joli livre de cette époque qui ait été exécuté avec des sujets et encadrements (au nombre de cent soixante-seize) gravés sur bois. *A wonderful little volume !* s'écrie Dibdin. On ne saurait trop regretter que les moyens imparfaits dont l'imprimeur disposait alors n'aient pas permis de mieux faire ressortir la finesse et la grâce de ces charmantes gravures dessinées par le Petit Bernard. Alors on ne lui ferait pas le reproche de surcharger de tailles son travail. Les encadrements sont d'un goût délicieux et très-variés (1). « Je conseille les curieux (*sic*) de les bien exami-« ner, car ils le méritent, dit Papillon ; le tout est « d'une délicatesse et d'une liberté charmantes. » Cet ouvrage a été réimprimé par Jean de Tournes en 1564 avec deux autres sujets et les pages encadrées ; son fils l'a réimprimé ensuite en 1583, en 1597 et en 1609, sans encadrements, format in-16.

Jean de Tournes a donné aussi une édition en flamand des figures tirées des XV livres des Métamorphoses d'Ovide : *Excellenten figuren...* Lion, Jan von Tournes, 1557, in-8°.

« Quoique les bordures qui encadrent les pa-« ges, dit M. J.-Ch. Brunet, soient d'un style assez « érotique, de Tournes les a employées dans l'é-« dition des Psaumes mis en vers par Marot et « Théodore de Bèze, qu'il a donnée en 1557. »

Avec les planches originales, Jean de Tournes a imprimé *la Vita et Metamorphoseo d'Ovidio figurato et abbreviato in forma d'epigrammi da Gabriel Symeoni,* 1559, petit in-8°, avec ornements encadrant les pages, et son fils l'a réimprimé en 1584.

Ces mêmes gravures ont été contrefaites à Paris par Jérôme de Marnef et Guillaume Cavellat, pour l'édition qu'ils ont publiée en latin en 1566 et 1570, format in-16, et en français en 1574 (1).

— La *Bible* (revue par les pasteurs de Genève), in-folio, 3 tomes en 1 vol., contient des gravures sur bois bien exécutées et un grand nombre de belles initiales fleuronnées.

1558. Une *Bible* en latin in-8°. Toutes les estampes de l'Ancien Testament n'y figurent pas, mais elle contient quarante-sept gravures du Nouveau Testament et quinze extraites des Actes des Apôtres.

D'après la description donnée par Papillon cette Bible différerait de celle que j'ai signalée à la date de 1553.

— *Illustratione de gli epitaffi et medaglie antiche de M. Gabriele Symeoni fiorentino,* in-4°. Les médailles et antiquités sont bien exécutées, et le frontispice est un chef-d'œuvre de composition, d'ajustement et de finesse d'exécution. La même année Jean de Tournes en a publié une édition en français.

1560. L'*Eneide de Virgile, prince des poetes latins, translatée de latin en françoys par Loys des Masures, Tournisien,* in-4°. Chaque chant est orné d'une composition historique du Petit Bernard, ayant 108 millim. de large sur environ 80 millim. de haut. Les quatre premières sont les plus belles. Les Quatre premiers livres de l'Énéide avaient paru chez de Tournes en 1552.

— *Hymnes du Temps et de ses parties,* in-4° (2). Le texte consiste en vers de Guil-

(1) « Some of these borders are purely arabesque, others are fancifully ornamented — and some again are composed of groups of figures, either grave or gay, beautiful or grotesque, but executed with a brilliancy and precision wich must render all rivalry hopeless. » — *Bibliographical Decameron,* t. I, p. 183. Les sujets ont, sans l'encadrement, 54 millimètres de large sur 42 millimètres de haut.

(1) J'avais constaté ce fait par la comparaison des exemplaires de de Tournes que je possède et de ceux de Marnef, lorsque j'ai vu plus tard, dans la préface adressée par Jean II de Tournes à *L. T. son singulier ami* (édition de l'*Olympe,* Genève, 1609), « que « son pere ayant publié son édition des Figures des « Metamorphoses d'Ovide, avec des huictains au-« dessous, fut esbahi au bout de quelque temps « qu'il recongnut qu'on luy auoit contrefaict et po-« ché ses figures. Mais tant s'en faut qu'il (son pere) « s'en voulust ressentir, que mesme il delaya de « vouloir imprimer (réimprimer) le livre, voulant « attendre que l'impression des autres fust vendue. »

(2) Ce livre est très-rare. Il forme 88 pages, y compris le frontispice. Dibdin dit n'en avoir jamais vu qu'un exemplaire appartenant à M. Douce. M. Brunet n'en cite qu'une édition, sous un titre à peu près semblable, datée de 1605, in-8°.

laume Gueroult sur le Temps, le Matin, le Jour et la Nuit, les Heures et les douze Mois. Chacun de ces sujets (ayant 81 millim. sur 67) est figuré par une composition allégorique ou naturelle qui l'explique. La forme est un ovale entouré d'un encadrement au trait qui n'est pas d'un goût très-pur. La gravure, d'un ton monotone, n'est pas non plus des meilleures. Papillon, qui décrit cet ouvrage (t. I, p. 208), dit que les gravures sont du Petit Bernard, qui est nommé dans la préface.

1561. *Alliances généalogiques des rois et princes de Gaule, par Claude Paradin*. In-fol., avec des blasons gravés sur bois.

— *Chronique de Savoye, par Guillaume Paradin*. In-fol., édition augmentée « des figures de toutes les alliances de mariages qui se sont faits en la maison de Savoye depuis le commencement jusqu'à l'heure presente. » Elle a été réimprimée par les de Tournes en 1602, Lyon et Genève, avec cent cinquante blasons gravés sur bois et intercalés dans le texte.

Jean II de Tournes (1559-1585).

Il réimprima plusieurs éditions des ouvrages à gravures donnés par son père, entre autres cinq éditions de Clément Marot, l'Ésope en 1570, les Épîtres d'Ovide, en 1575; les Figures de l'Ancien et Nouveau Testament, en 1562, 1571, 1575, et les Métamorphoses d'Ovide, en 1564 et 1583.

1584. *Vita et Metamorfoseo d'Ovidio*, in-8°, aussi 1597. Les gravures sur bois sont celles de la *Métamorphose figurée*, publiée par son père. A la suite de mon exemplaire, je trouve un petit poëme italien, *De natura et effetti della luna nelle cose humane*, suivi de la représentation fort bien gravée de la *Fontana di Roiac in Overnia* et de l'*Apologia generale di M. Gabriello Symeoni contro a tutti i calunniatori*, etc. Ces pages sont entourées d'un encadrement.

Ce même Jean II de Tournes s'est encore servi des planches originales pour une traduction complète en français des Métamorphoses qui parut à Genève en 1609 sous le titre d'*Olympe, ou Metamorphose d'Ovide*, où, dans une lettre en date de 1582 (1), il dit « qu'il s'est servi pour l'orner des figures que son père avoit fait voir au public avec des huictains au-dessous, et qu'il avoit fait pourtraire par le plus excellent ouvrier qui fust en France. »

Quant à l'édition de 1609, je me suis assuré que les cent quatre-vingt-treize sujets qui s'y trouvent sont les mêmes que ceux que Jean Ier de Tournes fit paraître dans la *Metamorphose d'Ovide figuree* de 1557, mais sur ce nombre dix-sept sujets sont inédits : p. 2, le Chaos. — 138, Tiresias privé de la lumière. — 188, les filles de Minée changées en chauves-souris. — 230, Polydectes et Persée. — 235, les filles de Pierus transmuées en pies. — 251, Ascalaphe mué en chat-huant. — 253, les filles d'Acheloüs converties en sirènes. — 270, Arachné muée en araigne. — 339, Médée et Créuse. — 416, origine des îles Echinades. — 455, Lycha mué en rocher. — 696, les filles d'Anius muées en colombes. — 724, Cercopes mués en singes. — 727, Phébus et la sibylle Cuméenne. — 747, la nymphe Canens. — 752, compagnons de Diomèdes mués en oiseaux. Ce qu'il y a de remarquable, c'est que ces dix-sept gravures nouvelles sont en général supérieures aux autres, autant du moins qu'on en peut juger dans la détestable impression de Genève.

Un des descendants des De Tournes imprimait à Genève, en 1681, une assez belle édition des *Figures de la Bible* et du *Nouveau Testament*, avec les quatrains en latin et en français, et, ce qui est digne de remarque, c'est que, bien que ce soient les planches originales, la gravure sur bois n'en parait point notablement fatiguée.

Balthasar Arnoullet (1542-1555) a imprimé : le *Premier livre des emblemes*, composé par Guill. Gueroult, 1550, pet. in-8°. Chaque emblème (il y en a vingt-neuf) est accompagné d'une gravure en bois. — Et *Decades de la description, forme et vertu naturelle des animaulx, tant raisonnables que brutz* (par Barthelemy Aneau). 1549 et 1550, pet. in-8°. Presque toutes les pages sont enrichies de figures gravées sur bois avec une finesse d'exécution remarquable. Les jolies gravures des Décades ont servi aux éditions de 1552 et 1561.

François Gryphe (1539-1542) a donné une Bible latine, in-8°, contenant environ deux cents figures, dont quelques-unes sont répétées, et ayant de 62 à 65 millimètres de hauteur sur 42 de largeur. Elles diffèrent complétement par le style des dessins de Bernard Salomon, et se rapprochent des gravures de la Bible de Holbein. Les quatre premières planches sont des copies modifiées de celles qui sont au commencement des *Simulacres de la mort* de ce maître. En 1539, François Gryphe avait obtenu un privilége pour un *Novum Testamentum illustratum insignium rerum simulachris... ad venustatem singulari artificio expressis*. Les gravures qui accompagnent ce petit volume in-12 sont en effet très-jolies.

Les héritiers de Jacques de Junte (*Jacobus dei Giunti*) (1542-1568) ont imprimé, en 1566, le beau *Flavius Josèphe* en latin, avec vignettes

(1) J'ignore si cette édition de 1582 porte le titre d'*Olympe* ou celui de *Metamorphose*.

sur bois, dont il a été question plus haut, à l'article WOEIRIOT, col. 184.

François et Benoît CHAUSSART (1814) ont aussi publié des livres avec gravures sur bois.

GUILLAUME DE ROVILLE (1548-1589).

Dès l'origine de l'imprimerie, on voit à Strasbourg Mentelin et Eggesteyn établir une sorte de rivalité pour la publication simultanée des mêmes ouvrages. A Paris, il en fut de même entre Ulrich Gering et Cæsaris et Stoll. Lyon nous donne un semblable exemple dans les ouvrages ornés de gravures sur bois, publiés par Guillaume Roville et Jean de Tournes, tels que l'*Ancien* et le *Nouveau Testament*, les *Metamorphoses d'Ovide*, les *Emblèmes d'Alciat*, les *Œuvres de Marot*, *la Marguerite des Marguerites*, etc., qui paraissent en même temps et dans le même format chez l'un et chez l'autre de ces deux célèbres imprimeurs, mais avec des gravures différentes. Rien ne prouve d'ailleurs que cette concurrence si active ait eu aucun caractère hostile.

Guillaume de Roville naquit à Tours en 1518. Il apprit son art à Paris, et vint s'établir à Lyon vers 1548. L'imprimerie et la librairie qu'il y fonda devinrent bientôt très-florissantes, et lui acquirent une grande fortune. D'un esprit distingué, il possédait à fond les langues latine et italienne, et écrivait bien en français. Il se distingua dans l'administration municipale, fut nommé trois fois échevin et recteur de l'Hôtel-Dieu de Lyon. Ses marques (1) montrent un aigle aux ailes éployées avec un ou quelquefois deux serpents. Sa devise est : *In virtute et fortuna*, et quelquefois : *Rem maximam sibi promittit prudentia*. Sa grande marque est une des plus belles de cette époque d'apogée de l'art de la Renaissance.

Roville, comme son émule Jean de Tournes, a publié un très-grand nombre de jolies éditions en français, en italien, en latin. Les portraits, les gravures, les encadrements, les fleurons, les initiales ornées qui décorent ses livres, témoignent du bon goût de cet excellent typographe.

« Il avait de la science, dit Baillet; mais ce « qui l'a particulièrement fait connaître à la « postérité est la curiosité qu'il avait pour les « figures et les portraits : il n'épargnait au- « cune dépense pour tirer ou faire tirer les « hommes illustres, les animaux et les plantes « mêmes au naturel. Il serait à souhaiter néan- « moins qu'il y eût apporté plus de fidélité et « plus d'exactitude, et qu'il ne se fût pas donné « la liberté d'inventer à plaisir les portraits et « les médailles qu'il voulait faire passer pour « véritables, comme dans le livre qu'il publia « en 1553, le *Promptuaire des medailles* (1). »

(1) Nos 216, 217, 541 et 695 de la collection Silvestre.

Parmi les ouvrages principaux que Roville a publiés avec gravures sur bois, on peut citer :

De 1546 à 1561, huit éditions de Clément Marot dans le format in-16. La plupart d'entre elles contiennent de petites figures sur bois finement gravées.

1548. *Alciati emblemata*, in-8°, est un beau livre dont toutes les pages sont encadrées. Les compositions, différentes de l'Alciat de Jean de Tournes et qui ne paraissent pas dues à Bernard Salomon, bien qu'elles soient de la même école, portent la marque P. V. Elles sont correctement dessinées, d'un bon style et bien rendues par la gravure. L'édition donnée en 1614 *apud hæredes Guillelmi Roville*, en un gros volume in-8°, est plus complète mais moins précieuse.

Roville a réimprimé ces planches en 1549, 1550, 1551, 1558, 1566, 1573, avec un texte latin, et en 1549 avec un texte italien, et la même année en espagnol. Les gravures sont les mêmes que celles de l'édition française donnée aussi à cette date par Macé Bonhomme.

1549. *Les Marguerites de la Marguerite*, avec l'indication Pierre de Tours ou Guillaume de Roville. Un tome en 2 vol. in-16.

— *La magnificence de la superbe et triomphante entrée de la noble et antique cité de Lyon, faicte au tres chrestien roy de France Henry deuxiesme de ce nom et a la royne Catherine son espouse, le* 23 *septembre* 1548. Ce bel ouvrage in-8° parut en 1549 en français, ainsi qu'en italien. L'élégance du dessin et l'habileté de l'exécution des belles planches sur bois dont il est orné, les avaient fait attribuer, mais à tort, à Geofroy Tory (voir col. 178). La marque de l'imprimeur, placée sur le titre et reproduite dans le *Manuel du libraire*, t. II, col. 99, est dans le goût italien; mais les gravures du livre sont d'un dessin fluet et d'une taille grasse, qui constitue une manière distincte.

1550. Dans le *Nuovo Testamento* de format in-16 qu'il a imprimé cette année, les gravures sont d'un genre intermédiaire entre le style archaïque et celui de l'école de Bernard Salomon qui va le remplacer. Elles sont en général très-médiocres et fort inférieures à celles du Nouveau Testament donné par Jean de Tournes dans le même format en 1553 (voir col. 231).

1552. *Le Decameron de Jean Boccace, florentin, traduit de l'italien en françois*, par maistre Antoine Le Maçon, in-16. Réimprimé en 1555, 1558, 1560 et 1580. En tête de cha-

(1) *Jugements des savants*, t. I, p. 174.

cun des dix livres sont de très-jolies compositions finement gravées. En 1552 et en 1553 il en avait donné des éditions dont le texte est en italien.

1553. *Promptuarium iconum insigniorum a sæculo hominum, subjectis eorum vitis per compendium, ex probatissimis auctoribus desumtis.* 2 parties en un vol. in-4°. Guillaume de Roville fit paraître la même année une édition de cet ouvrage en italien, et une autre en français, sous le titre de *Promptuaire des medailles.* Il résulte de l'avis au lecteur que Roville a composé et dirigé ces différentes versions.

Ce livre, qui contient 824 médailles « offrant le portrait de tous les hommes célèbres depuis Adam et Ève jusqu'à Henri II », est remarquable sous le rapport de l'art. On y voit la gravure sur bois s'efforcer de lutter avec la taille-douce pour rendre le modelé des figures au moyen d'un travail de tailles souvent croisées. La plupart sont très-bien exécutées, mais quelques-unes sont inférieures et dénotent que plusieurs mains ont concouru à cet ensemble « de metalles ou me« dailles que, dit-il, nous avons faict pourtraire « sur le naturel, au plus pres de lantique, en « la premiere piece, et puis consequemment les « avons faict imprimer, ayans souscript à chas« cune un sommaire abregé des choses memora« bles, recueilli en bref de tous les bons historio« graphes et chroniqueurs, partout gardans « lordre des temps, des aages, des empires et « des royaumes succedens ou concurrens l'un à « l'autre. » Il ne faut pas prendre trop au sérieux ces assertions de l'éditeur, car un grand nombre des médailles du *Promptuaire* sont dépourvues d'authenticité ou même supposées, à commencer par celles d'Adam et Eve; mais à cette époque, on était peu scrupuleux en ce genre d'érudition. Toutefois la fidélité des portraits de contemporains rend ce recueil précieux. Celui de « Madame Marguerite, sœur unique du roy, » à qui est dédié le livre, est un véritable chef-d'œuvre. On en peut dire autant de ceux de Henri II, de François II et de Jeanne d'Albret : les tailles, quoique nombreuses, sont bien entendues pour arriver à l'effet sans nuire à la finesse des traits et à la ressemblance. Dans d'autres figures, la multiplicité des tailles rend leur aspect désagréable et devient un défaut. Telle est celle d'Eve, *Heva uxor Adam*, où la xylographie, pour vouloir lutter de trop près avec la taille-douce, s'écarte de sa voie. Il est vrai qu'une habile impression, comme celle de nos jours, aurait amélioré l'effet de ces planches trop ouvragées; mais on ne connaissait pas encore les ressources des hausses et surtout des découpages.

Ces gravures, dont le nombre de 824 dans la première édition s'est accru aux éditions postérieures, et qui offrent les portraits de personnages vivant alors, ont été réimprimées dans les éditions de 1577-78, 1581-82; mais les amateurs préfèrent avec raison les premières éditions des livres à gravures sur bois, puisqu'elles sont en général mieux tirées et les bois moins fatigués que dans les réimpressions. Roville a fait servir ces mêmes portraits dans un grand nombre de livres de nature très-diverse.

1555. *Discours sur la castrametation et discipline militaire des anciens Romains, des bains et antiques exercitations grecques et romaines*, 1555. — *Discours sur la religion des anciens Romains*, 1556, 2 tomes en 1 vol. pet. in-fol. Cet ouvrage, traduit en italien par Gabriel Symeoni, a été imprimé aux mêmes dates. Roville a donné des éditions plus complètes, mais moins bien imprimées, du texte original en 1567 et 1581, in-4°.

Le grand nombre de gravures représentant les costumes et cérémonies, les bains, etc., sont largement exécutées; les médailles, très-nombreuses, sont mieux gravées. Papillon croit que celles qui accompagnent la *Castrametation* ont été exécutées par Jean Moni.

1556. *Les trois premiers livres de la metamorphose d'Ovide, traduitz en vers françois, le premier et second par Cl. Marot, le tiers par B. Aneau.* A Lyon, par Guillaume Roville, à l'Ecu de Venise (à la fin : Imprimé par Macé Bonhomme). Pet. in-8°. Toutes les pages sont encadrées. Les sujets paraissent être de la composition de Jean Moni; mais ces gravures sont inférieures quant à l'exécution à celles qui ornent les éditions du même ouvrage données par Jean de Tournes.

1559. *Dialogo dell' imprese militari ed amorose di monsignor Giovio, vescovo di Nocera.* In-4° de 134 pp. sans la table. Réimprimé en 1574, avec les *Imprese heroiche e morali, ritrovati da G. Symeoni*, qu'on trouve quelquefois jointes à l'édition de 1559 de Paul Jove. Les mêmes planches ont servi à l'édition française qui a pour titre : *Dialogue des devises d'armes et d'amours du s. Paulo Jovio*, etc., 1561, in-4°, et à la traduction espagnole, in-4°, 1561 et 1562.

Les gravures et particulièrement les encadrements sont d'une belle exécution, et l'impression de l'édition originale est fort belle. En tête du livre est une lettre écrite en italien par Guillaume de Roville, où il dit que, lorsque l'ouvrage lui fut présenté, tous ses dessinateurs et graveurs (*tutti' i miei intagliatori e pittori*) étaient occupés à l'exécution de la *Castrametation et Religion des Romains*. Puis il fait l'éloge de Gabriel Giolito de Venise, en regrettant que ce retard ait été cause que cet imprimeur ait donné une édition à Venise du *Dialogo*

di Giovio, mais que lorsqu'il en fut informé l'impression et les gravures de la sienne (*nel mezzo de gli intaglii e figure*) étaient très-avancées, car il ne l'eût pas entreprise, *per non far torto al buon Giolito*.

1560. *Discours historial de l'antique cité de Nisme en la Gaule narbonoise*, par Jean Poldo d'Albenas, in-fol. M. Renouvier trouve un tel mérite dans la gravure sur bois de cet ouvrage, qu'il pense qu'on peut l'attribuer à Hugues Sambin (voir plus loin son article aux artistes lyonnais). L'exécution en est large et hardie; mais cet ouvrage est presque entièrement consacré à l'architecture.

— *Dialogo pio et speculativo con diverse sentenze di M. Gabriele Symeoni*, in-4°. Les médailles qui ornent cet ouvrage sont bien dessinées et finement gravées. A la page 203 se voit la représentation figurée d'un tombeau en l'honneur de G. Symeoni. Cette belle composition offre son portrait entouré de figures, le tout parfaitement dessiné et gravé. A la fin du livre se trouve une grande carte sur bois représentant l'Auvergne.

1561. *Description de la Limagne d'Auvergne en forme de dialogue, avec plusieurs medailles, statues et autres choses memorables et non moins plaisantes que proufitables aux amateurs de l'antiquité*. Traduit du livre italien de Gabriele Symeoni, par Ant. Chappuys du Dauphiné. In-4°, avec figures sur bois et sur cuivre et une carte. C'est probablement une version de l'ouvrage précédent.

1565. *Figures de la Bible, illustrées de huictains françoys* (par Gueroult). — *Figures du Nouveau Testament, illustrées de huictains françoys pour l'interpretation et intelligence d'icelles* (par Claude de Pontoux). 1570, 2 tomes en un vol. in-8°.

Il a paru les mêmes années une édition italienne avec les *Stanze toscane* de G. Symeoni, et les mêmes figures ont servi pour une nouvelle édition italienne en 1577.

Papillon attribue, avec quelque raison, les figures de cette Bible à Jean Moni, dont le nom se voit à la gravure représentant saint Jude, ainsi qu'à celle du chap. x de l'Apocalypse.

Les éditions latines de la Bible imprimées par Guillaume Roville sur les dessins de Moni, contiennent, savoir : celle de 1565 (l'Ancien Testament) : Genèse, 66. — Exode, 60. — Lévitique, 3. — Nombres, 3. — Josué 11. — Juges, 14. — Ruth, 4. — Rois, 72. — Paralipomènes, 2. — Tobie, 4. — Judith, 1. — Esther, 1. — Job, 1. — Jérémie, 1. — Ézéchiel, 1. — Daniel, 12. — Jonas, 4. — Machabées, 3. Celle de 1570 (le Nouveau Testament) : Les Évangiles, 81. — Les Actes, 49. — L'Apocalypse, 30. — Total pour l'Ancien Testament, 269 et pour le Nouveau 160.

— 1570. *Arioste*, *Orlando furioso*, in-16 oblong avec 51 petites gravures, chacune en tête des chants. Je crois que ce sont ces gravures que Papillon cite, t. I, p. 201, et qu'il attribue à Salomon Bernard, ce qui ne me paraît pas fondé.

L'émulation entre Jean de Tournes et Guillaume Roville a été très-profitable au progrès de la gravure sur bois. Dans cette lutte, toutefois, l'avantage reste presque toujours à Jean de Tournes. Le sentiment de l'art, dans les livres dus à ces deux imprimeurs, est rarement inférieur à quelques-unes des compositions de Denys Janot et d'Étienne Groulleau. L'exécution simultanée d'une telle quantité de planches prouve que Lyon dut posséder alors un grand nombre de graveurs sur bois.

BARTHÉLEMI HONORATI OU HONORAT (1554-1587).

Ce libraire a fait paraître quelques ouvrages encore très-remarquables à une époque où l'art du dessin et celui de la gravure sur bois touchent à leur décadence à Lyon comme à Paris. Je citerai entre autres :

Figures de la Bible déclarées par stances par G. C. T. (Gabriel Chappuys Tourangeau), augmantees (*sic*) de grand nombre de figures aux Actes des Apôtres. Lyon, par Barthelemi Honorati, 1582, in-8°, avec privilége du roy.

Ce privilége, daté du 20 juillet 1582, porte qu'il « est permis à Barthelemi Honorati et Estienne Michel d'imprimer ou faire imprimer comme bon leur semblera... »

Les caractères employés pour l'Ancien et le Nouveau Testament sont les mêmes, et à la fin du Nouveau Testament on lit : Imprimé à Lyon par Basile Bouquet. Au bas du titre de ce Nouveau Testament on lit : à Lyon, POUR Barthelemi Honorati. Il semblerait donc que Barthelemi Honorati n'était alors que libraire, et que, s'il devint imprimeur, ce fut plus tard.

En tête des Actes des Apôtres le titre orné et d'un très-beau style annonce qu'ils sont représentés « par un grand nombre de figures qui n'ont par cy-devant esté vues et sont interpretées par stanzes par G. C. T. (Gabriel Chappuys) ».

Dans *l'avis du libraire* (Barthelemi Honorat) *au lecteur*, on lit : « ... Vous ne sçauriez voir « chose plus belle ny mieux faicte que sont les « figures des Actes des Apostres, esquelles le « peintre a monstré la grande industrie qui est « en luy, veritablement digne d'estre à jamais « prisée, et les tailleurs employé toute peine et « diligence à ce que leur ouvrage fust correspon- « dant à celuy du peintre ingenieux. »

Quel est ce peintre ingénieux ? Papillon, t. I, p. 229, nous dit que c'est Jean Moni, et en effet

pour le style ces compositions ont une grande ressemblance avec celles des figures de la Bible imprimées par Guillaume Roville, surtout dans la seconde partie.

Voici le passage de Papillon, relatif à ce livre des *Figures de la Bible :* « J. Moni, peintre et graveur en bois, de Lyon, *copia* aussi dans le même temps les figures de la Bible gravées en bois par Bernard Salomon, dit le Petit Bernard. J'ai une édition de cette copie de chez Barthelemi Honorati, de Lyon, en 1582; sous chaque estampe il y a un sixain françois composé par Gabriel Chappuys Tourangeau. L'on peut connaître facilement cette copie d'avec l'original, car les figures, les lointains et les arbres sont tous tronqués : d'ailleurs, la Bible de Bernard Salomon n'a qu'une stance de quatre vers sous chaque estampe. Les Actes des Apôtres de cette copie sont du dessin et de la composition de Moni. La gravure est bien coupée et un peu chargée de contre-tailles. J'y ai compté 135 estampes de la même grandeur que celles de l'Ancien Testament. »

Cette question, abordée par Papillon, m'a paru mériter un examen plus attentif, d'après les Bibles de Jean Ier de Tournes, de Roville et de Barthelemi Honorati, que je possède.

Sauf les *Actes des Apôtres*, dont les 135 compositions me semblent originales, comme le déclare l'éditeur, les figures de l'Ancien et celles du Nouveau Testament publiés en 1582 par le libraire Honorati, sont une copie des plus médiocres, quelquefois même une contrefaçon des charmantes *inventions* du Petit Bernard, connues sous le nom de *Quadrins de la Bible*. Le copiste a effectivement tronqué son modèle avec un vandalisme impardonnable, en remplaçant l'élégance de l'original par la lourdeur et l'inintelligence du plagiaire. Cette usurpation en présence de Jean II de Tournes, encore à Lyon en 1582, semble inexplicable, à moins d'un consentement de sa part. En tout cas, ce méfait attribué par Papillon au dessinateur de la Bible de Roville, que l'on est fondé à croire être Jean Moni, ne me paraît pas lui être imputable. En effet, outre que l'exécution lourde et pénible de la première partie de la Bible d'Honorati contraste avec l'esprit et la science déployés par Moni dans la Bible de Roville, cette dernière Bible se trouve aussi copiée servilement dans l'édition d'Honorati de 1582. Les cinq sixièmes à peu près de l'œuvre sont pris dans l'ouvrage de Salomon; un autre sixième est pris à celui de Moni. Ainsi donc Jean de Tournes et Roville, qui exerçaient encore en 1582, ont eu à souffrir de ces contrefaçons.

Il est vrai que Moni (si l'on doit lui accorder la composition entière de la Bible de Roville) a mis fréquemment lui-même à contribution l'œuvre de Bernard Salomon. Sans parler de sa manière, qui appartient à la même école, ce qui a fait confondre par la plupart des amateurs son œuvre avec celle de Bernard Salomon, il s'est emparé souvent d'un ou plusieurs personnages des compositions des *Quadrins*, ou d'un groupe; mais, le plus fréquemment, c'est le motif général de la scène qu'il reprend avec d'importantes variantes. Une ou deux fois seulement, ses emprunts sont de pures copies, le plus généralement ses larcins sont si habilement dissimulés, il en tire même dans bien des cas un si bon parti, que l'œuvre un peu chargée de l'artiste des de Tournes acquiert, en passant par les mains de Moni, plus de clarté, de science et de correction. On ne saurait donc, en bonne justice, lui imputer les plates copies de la première et de la seconde partie du livre de Barthélemi Honorati.

Quant à la troisième partie de l'œuvre publiée par Honorati, que cet éditeur déclare inédite et qui est consacrée aux *Actes des Apôtres*, je la crois véritablement originale. Le style n'est plus, comme celui des *Quadrins*, inspiré de l'école de Fontainebleau : il a plus de gallicisme, et se rapproche de Jean Cousin, de Poussin et de Lesueur. Comme l'analogie avec les meilleures parties de la Bible de Roville est très-grande, on est presque invinciblement amené à attribuer cette belle suite des *Actes des Apôtres* à ce même Moni, dans un état plus mûr et plus avancé de son talent. Là on ne retrouve plus d'imitation des *Quadrins*, mais des reproductions avec variantes des compositions de Moni lui-même.

Afin de guider désormais les amateurs dans la distinction des meilleures éditions, des copies et des dimensions exactes des figures de ces célèbres Bibles lyonnaises du XVIe siècle, j'ai choisi dans ma collection les premières éditions *complètes*, afin d'en dresser le tableau comparatif suivant :

NOMS des parties DE L'ÉCRITURE où sont placées LES GRAVURES.	(A) BIBLIA SACRA, Lyon, Jean Ier de Tournes, 1554, in-8°.		(B) QUADRINS historiques DE LA BIBLE, Lyon, Jean Ier de Tournes, 1555, in-8°, ET FIGVRES du Nouv. Testament, 1556, in-8°.		(C) FIGVRE DE LA BIBLIA, Lyon, G. Roville, 1565, in-8°, ET FIGVRE del Nuovo Testamento 1570, in-8°.		(D) FIGVRES DE LA BIBLE, FIGVRES du Nouveau Testament ET ACTES DES APOTRES; Lyon, B. Honorati, 1582, in-8°.	
	Nombre des figures.	Hauteur et largeur des figures.	Nombre des figures.	Hauteur et largeur des figures.	Nombre des figures.	Hauteur et largeur des figures.	Nombre des figures.	Hauteur et largeur des figures.
		Millim.		Millim.		Millim		Millim.
Ancien Testament.		h. 57, l. 81		h. 57, l. 81		h. 61, l. 84		h. 59, l. 83
Genèse	52	Id.	95	Id.	66	Id.	72	Id.
Exode	18	Id.	77	Id.	60	Id.	56	Id.
Lévitique	3	Id.	4	Id.	3	Id.	4	Id.
Nombres	»	Id.	»	Id.	3	Id.	»	Id.
Deutéronome	»	Id.	1	Id.	»	Id.	»	Id.
Josué	»	Id.	1	Id.	11	Id.	»	Id.
Juges	5	Id.	6	Id.	14	Id.	6	Id.
Ruth	»	Id.	1	Id.	4	Id.	1	Id.
Rois	18	Id.	25	Id.	78	Id.	32	Id.
Paralipomènes	3	Id.	3	Id.	2	Id.	3	Id.
Esdras	1	Id.	1	Id.	»	Id.	1	Id.
Tobie	4	Id.	4	Id.	4	Id.	4	Id.
Judith	1	Id.	1	Id.	1	Id.	1	Id.
Esther	1	Id.	1	Id.	1	Id.	1	Id.
Job	1	Id.	1	Id.	1	Id.	1	Id.
Jérémie	»	Id.	»	Id.	1	Id.	»	Id.
Ezéchiel	»	Id.	1	Id.	1	Id.	2	Id.
Daniel	3	Id.	4	Id.	12	Id.	3	Id.
Jonas	3	Id.	3	Id.	4	Id.	3	Id.
Machabées	2	Id.	2	Id.	3	Id.	2	Id.
	115		231		269		192	
Nouveau Testament.		h. 59, l. 47		h. 59, l. 47		Id.		Id.
Évangiles	49 [1]	Id.	58	Id.	81 [2]	Id.	57 [3]	h. 63, l. 51
Actes des Apôtres	11	Id.	11	Id.	49	Id.	153	h. 59, l. 83
Épitres	5	Id.	»	Id.	»	Id.	»	»
Apocalypse	18	Id.	27	Id.	30	Id.	28	h. 63, l. 51
	83		96		160		238	
RÉCAPITULATION.								
Nouveau Testament.	115		231		269		192	
Ancien Testament.	83		96		160		238	
Total des figures.	198		327		429		430	

1 Ainsi réparties : Saint Matthieu, 18; S. Marc, 9; S. Luc, 13; S. Jean, 9. — 2 S. Mathieu, 37; S. Marc, 8; S. Luc, 19; S. Jean, 17. — 3 S. Matthieu, 29; S. Marc, 5; S. Luc, 11, S. Jean, 12.

La *Biblia sacra* (A) a servi de première base à l'édition des *Quadrins* (B) qui est beaucoup plus complète. L'édition qu'en a donnée à Genève Samuel de Tournes contient de plus 10 figures au chapitre intitulé les Nombres; 12 à Josué; 7 à Samuel; 2 au Nouveau Testament : en tout 383 figures, au lieu de 327, quelques planches ayant été supprimées.

Dans la préface, Samuel de Tournes dit que « ces tableaux historiques de la sainte Bible, « dont les dessins ont toujours été fort estimés, « comme étant sortis de la main *d'un très-* « *célèbre ouvrier*, reviennent au jour. »

La Bible de Roville (C) brille par des qualités de composition et de dessin supérieurs à la Bible de Jean Ier de Tournes; mais, s'il est plus simple et plus clair, plus savant dans l'étude du nu, il n'a pas la verve de Salomon, ni sa touche légère et spirituelle; le goût est moins pur, moins florentin. Par malheur, l'exécution de ses planches est très-inégale; des mains inhabiles ont souvent gâté l'œuvre du dessinateur, et le tirage est inférieur de beaucoup à celui de Jean de Tournes.

Quant aux planches de l'édition d'Honorati (D), dont la première et la seconde partie sont des copies de (B) et de (C), elles sont trop imparfaites pour qu'on puisse les attribuer à Moni. Les *Actes des Apôtres*, qui portent visiblement son cachet, présentent, au commencement surtout, quelques planches très-bien gravées. Plusieurs surpassent en finesse celles de Bernard Salomon lui-même. Mais la décadence prochaine de la gravure sur bois s'y traduit dans un travail qui se rapproche beaucoup trop des effets de la taille-douce.

Les emprunts de Moni à Bernard Salomon sont visibles partout. En bornant cet examen aux planches de la Genèse, il suffit de confronter le ch. XXVII, sign. c3 verso de la Bible de Roville, avec la signature d4 recto des *Quadrins*; ch. XXIX, sign. c3 verso de (C), avec la sign. d4 recto de (B); ch. XXIX, sign. c4 verso avec d8 recto de (B); ch. XXXIX, sign. d3 verso de (C), avec c8 recto de (B), etc. Néanmoins Moni lutte souvent avec avantage contre son modèle, témoin les planches ch. XXI, sign. b7 verso, et XXX, sign. c8 recto.

Ce qui démontrerait plus sûrement que les *Actes* (D) sont de Moni, c'est la ressemblance de certaines de ses planches avec les planches correspondantes de la Bible de Roville (C); comme, par exemple, la planche de l'Eunuque, ch. VIII, verset 32, comparée à celle qui se trouve dans l'édition de Roville (C), sign. c4 verso.

D'autres imprimeurs lyonnais du même temps ont aussi donné quelques livres à gravures sur bois. Tels sont : François et Claude MARCHANT (1547); Claude de LA VILLE (1548-1549); Philibert ROLLET et Barthélemi FRAIN (1548); Benoît RIGAUD (1550-1597); Jean CAUTEREL (1551), auquel on doit une édition du *Grand Calendrier et compost des bergers*, dont les figures sont très-curieuses; Jean MOLNIER ou MOUNIER (1553), dont j'ai parlé à l'article de Macé Bonhomme à propos des *Considérations des quatre mondes;* Thomas GUÉRIN (1553), Jean d'OGEROLLES (1558-1584), Jean-Pierre MARTIN (1565-1567), Jean MARCORELLE (1567-1572), Pierre ROUSSIN (1574-1594), François ARNOULLET (1574-1594); Jacques ROUSSIN (1574-1631), Etienne MICHEL (1579-1582) et Jean JOSSERAN (1598). Les illustrations dont ces nombreux imprimeurs ont orné leurs livres sont inférieures à celles de Bernard Salomon.

Je dois signaler cependant RAULLANT de Neufchâtel (1567) pour un ouvrage d'un mérite exceptionnel. Il est intitulé : *Recueil des effigies des Roys de France, auec un brief sommaire des Genealogies, faits et gestes d'iceux.* In-4°, 63 feuillets, plus 3 feuillets en tête non chiffrés, le dernier non chiffré. Au bas du cadre la date 1567 est imprimée dans la vignette. En tête et à la fin sont deux fleurons d'un très-beau style, se rapprochant de celui de Jean Cousin, avec cette devise : *Pietate et Justitia.* L'auteur dans la préface dit : « J'ai voulu re- « présenter les images des Rois de France de- « puis Pharamond jusques à Charles neufiesme, « au plus près du naturel que m'a esté possible, « selon ce que j'ai peu recouurer tant par le « moyen des effigies representées ès sepultures « des dictz Roys que en plusieurs autres en- « droicts où *j'ai cognu la nayveté du pro-* « *traict.* » On peut, en effet, consulter avec fruit cet ouvrage pour les rois de la troisième race. Le style en est grand, et l'on peut juger par les représentations des rois dont les types certains sont conservés dans leurs portraits, statues, médailles et monnaies, que Raullant de Neufchâtel avait le sentiment du vrai dans ses recherches et un talent suffisant pour reproduire ce qui lui offrait le plus d'authenticité.

L'état de décadence de la gravure sur bois commence à se manifester dans un ouvrage imprimé par Antoine GRYPHE (1572-1573), la *Prosopographie ou description des personnes insignes qui ont été, depuis le commencement du monde jusqu'à présent,* par Antoine Du Verdier, in-4°. « Il avait, dit ce savant bibliographe, « fait pourtraire et en après tailler un amas « d'aucunes figures de personnes insignes, qui « auroient été en bien plus grand nombre sans « la faute des tailleurs d'histoires qui ont pro- « mis plus qu'ils n'ont tenu. » Indépendamment des portraits, qui sont bien gravés et qui ont un grand caractère de vérité, parmi les-

quels se trouvent ceux de Dolet et de Sébastien Gryphe, dont Du Verdier fait un grand éloge, plusieurs compositions offrent de l'intérêt : telles sont l'invention de l'imprimerie, celle des banques, qui sert à l'auteur du livre de prétexte à une violente diatribe contre les banquiers. Dans une autre, on voit Boèce dans sa prison, entouré de livres et charmant ses ennuis en jouant de la guitare. Cet ouvrage a été réimprimé avec de nombreuses additions par Paul Frellon, en 1605, en 3 volumes in-folio.

Guichard JULLIERON (1576) a imprimé pour Etienne Michel un ouvrage du même Antoine Du Verdier, intitulé : *Les Images des anciens dieux, recueillies et exposées en italien par V. Cartari et traduites en françois*, 1581, in-4°. Il contient un grand nombre de compositions dans le style dit de Fontainebleau. La plupart de ces planches sont bien dessinées et bien gravées; mais l'exécution, qui tend à se rapprocher de la gravure en taille-douce, commence à perdre son caractère propre. Un frontispice, avec le portrait de Du Verdier, seigneur de Vauprivas, est néanmoins fort beau.

La série des imprimeurs lyonnais de livres à gravures est terminée par un imprimeur d'une date plus moderne de beaucoup, Jean CARTERON, qui a publié en 1672 un charmant petit volume de format in-12 allongé, intitulé : *Figures historiques représentant la Vie de N.-S. Jésus-Christ, les Actes des apôtres et l'Apocalypse tirés du Nouveau Testament par I. C.* (Jean Carteron). La Vie de Jésus-Christ est figurée par 82 compositions; les Actes des apôtres en contiennent 23, l'Apocalypse 29, en tout 89 figures rattachées à autant de chapitres. Chacun de ces petits tableaux est entouré d'un cadre historié qui fait corps avec le sujet et ne se répète jamais. Pour le mérite de la composition et de la gravure, ces vignettes rappellent tout à la fois la *Tapisserie* d'Étienne Groulleau (col. 162) et les jolies planches du Petit Bernard. Les figures sont d'un type un peu moins allongé que celles de ce dernier maître.

On s'étonne de voir paraître aussi tard et à l'époque de la décadence de la gravure sur bois un ouvrage aussi remarquable et resté inconnu jusqu'à ce jour. Mais l'état plus ou moins endommagé des encadrements, surtout ceux de l'Apocalypse, prouve que ces charmantes gravures avaient déjà paru dans d'autres ouvrages aujourd'hui perdus.

ARTISTES ET GRAVEURS LYONNAIS.

Le nombre des graveurs sur bois ne dut pas être moindre à Lyon qu'à Paris; mais jusqu'à l'apparition du Térence de Trechsel, et jusqu'à l'époque où se fait sentir l'influence du dessin d'Holbein dans certains livres des Gryphe, l'art ne se montre que très-rudimentaire, surtout dans les planches des livres gothiques de Matthieu Husz et de Guillaume le Roy. Le style de ces premières gravures françaises, aussi bien à Lyon qu'à Paris et dans les autres villes de France, n'offre guère que « cette crudité des fruits primitifs de l'art qui intéresse sous le rapport historique et qui plaît à certains goûts, comme à d'autres plaisent mieux les fruits déjà trop mûrs ou déjà gâtés de l'art aux époques de décadence (1). »

GEORGES REPERDIUS.

Quel est cet artiste peintre, ou dessinateur, ou graveur sur bois, dont le nom est mis en parallèle avec celui de Holbein par Nicolas Bourbon (de Vandœuvre), dans la pièce de vers latins placée en tête des figures de la Bible, imprimée par les Trechsel à Lyon en 1538, et qui est reproduite dans ses poésies, *Nugæ poeticæ*, imprimées la même année à Lyon (2)? Sotzeman pense que ce pourrait être le graveur Cesare Reverdino (3) que Nicolas Bourbon a voulu désigner en le comparant à Zeuxis, mais il n'a apporté aucune preuve à l'appui de cette supposition.

BERNARD SALOMON, dit le Petit Bernard.

On croit que cet artiste, sur lequel on ne possède presque aucuns renseignements biographiques, est né à Lyon en 1520, et qu'il y mourut en 1570. On admet que, pendant près de trente années, il s'est adonné exclusivement à l'ornementation des livres au moyen de la gravure sur bois, bien que rien ne prouve qu'il ait gravé lui-même, puisque de Tournes, dans ses avis au lecteur et ses préfaces, ne le qualifie jamais autrement que comme peintre et compositeur des dessins. Papillon le croit élève de Jean Cousin, sans autre preuve que l'affinité de style qu'il aperçoit dans leurs travaux (4).

La petite dimension dans laquelle il sut renfermer ses compositions lui a sans doute fait donner le surnom de Petit Bernard sous lequel il est plus généralement connu.

Sans égaler son mérite à celui d'Holbein en

(1) Renouvier, *Des types et des manières des maîtres*, p. 106.

(2) Voy. col. 58 et 59.

(3) *Reverdino* est la traduction italienne du mot *Reperdius*.

(4) «On croit, dit-il, qu'il fut l'élève de J. Cousin, car son goût de dessin est semblable à celui de ce grand peintre.» (T. I, p. 206 et suiv.) M. Renouvier se range à cette opinion. Voir aussi Pernetty, *Les Lyonnais dignes de mémoire*, 2 vol. in-12, t. I, p. 360.

ce genre, on doit lui tenir compte de l'exiguïté de l'espace dans lequel il sut avec tant d'art disposer des sujets souvent très-compliqués, sans que cette difficulté nuise à la grâce qui le distingue; mais la multiplicité des tailles y fait regretter la sobriété qui caractérise la plupart des vignettes des livres de Geofroy Tory, de Denys Janot et de Groulleau, et si bien appropriée à la gravure sur bois réduite à d'aussi petites dimensions.

Parmi les graveurs sur bois qui ont dû le seconder de leur burin, plusieurs, sans doute, auraient pu mieux interpréter ses dessins; cependant on ne remarque pas dans son œuvre autant de disparate que dans les séries des autres maîtres, ce qui semble indiquer qu'à cette époque la typographie lyonnaise disposait d'un personnel nombreux d'excellents *tailleurs d'histoires* et que le Petit Bernard apportait la plus grande attention à la bonne exécution de ses dessins.

Parmi les appréciations qu'on a faites de nos jours du talent de Bernard Salomon, je crois devoir citer ce qu'en a dit M. Renouvier avec la délicatesse d'analyse et la sagacité de cet excellent critique :

« A la suite des nombreux imagiers de tout « pays qui alimentaient le marché de Lyon, « Bernard produisit des vignettes dans une ma- « nière nouvelle qui contraste avec les formes « trapues des vignettes allemandes. Dans le « grand nombre de celles qui ornent les livres « illustrés par Salomon, je me bornerai à re- « lever le mérite général, la tournure svelte « des figures, la vivacité des mouvements, la « finesse des têtes, le jet des draperies, et sur- « tout l'ordonnance, toujours la plus grande « qu'on puisse concevoir pour l'intelligence du « sujet dans de si petites dimensions. Moins « habile dans le nu, le Petit Bernard est infé- « rieur pour ses Vénus aux petits graveurs de « Paris; mais lorsqu'un bout de vêtement est « jeté sur ses figures, elles reprennent leur « correction et leur grâce. »

Et ailleurs M. Renouvier ajoute :

« Le travail de la gravure n'est pas moins « louable, et Papillon y trouve un seul défaut, « le manque de clair-obscur : les tailles étant « presque toutes de la même teinte, dit-il, les « fonds n'y fuient pas assez. Jackson et Chatto, « renchérissant sur ce reproche, ont trouvé la « manière de Bernard Salomon *ineffective ;* ils « entendent par cette expression, qu'il a chargé « ses bois de travaux délicats peut-être, mais « inutiles, en imitation de la gravure sur « cuivre, méconnaissant la véritable portée de « la gravure en bois, et contribuant ainsi à la « décadence de cet art. Ces critiques, qui s'a- « dressent aux graveurs en bois d'une époque « ultérieure, ne sauraient atteindre aussi juste- « ment, à notre avis, le Petit Bernard. Il tra- « vaille beaucoup ses bois et les charge d'om- « bres, fort éloigné sous ce rapport de la spiri- « tuelle réserve de Jean Cousin et des bons gra- « veurs de Paris; mais on ne peut dire qu'il y « ait des tailles inutiles, tant l'effet en est vif « et pittoresque. Ce ne fut pas, comme on le « croirait, à entendre les historiens anglais qui « ne l'ont point assez connu, un graveur froid, « croisant ses tailles et appesanti sur toutes les « parties de ses planches; il est aussi varié que « chaleureux, aussi habile dans les traits à épar- « gner que dans les places à couper, réussissant « dans les figures grosses comme des fourmis, « *Joseph vendu par ses frères*, dans l'effet gé- « néral d'un médaillon, *Hymne de Lucifer*, « et excellant dans la disposition heureusement « ménagée de la plus vaste scène, *le Déluge* « *universel*. Entre tous les petits maîtres qui « ont historié des livres, il y eut des dessinateurs « plus purs ou des graveurs plus carrés; il n'y « eut pas d'artiste plus inventif et plus spi- « rituel. »

Il est curieux de mettre en parallèle ce jugement si bien senti de notre habile critique avec celui que, trente ans auparavant, Dibdin avait porté sur le Petit Bernard, après avoir reproduit quelques-unes de ses gravures dans son *Decameron*, t. I, p. 181-188. Il est difficile, en traduisant le texte de Dibdin, d'en conserver la couleur et l'*humour ;* j'ai du moins cherché à ne pas atténuer l'enthousiasme du docte bibliophile pour l'œuvre qu'il a su du reste très-bien apprécier :

« Salut, prince des artistes lyonnais, Salomon Bernard, ou Petit Bernard, si tu le préfères! Sous l'un ou l'autre nom, tu n'en seras pas moins bien accueilli de tes admirateurs, toi et tes innombrables bijoux de l'art graphique que tu as empreints de ton divin esprit! Pendant trente années ce génie extraordinaire a exercé l'art du dessin et de la gravure à Lyon, et, pendant tout ce temps, les presses de de Tournes ont propagé ses petits chefs-d'œuvre. Quel est l'heureux mortel qui possède le livre des *Hymnes*, ou les Métamorphoses d'Ovide, ou la Bible, imprimés par de Tournes, ou qui pourrait montrer quelque autre de ses belles créations! Mais jetons un rapide coup d'œil sur le style particulier qui caractérise les produits de son génie. Ce qui frappe tout d'abord, c'est la liberté de son dessin et le fini de l'exécution. La vie et l'esprit brillent partout dans ces petites compositions où se reflète le monde en abrégé. Le soleil y resplendit, le vent courbe les branches et agite le feuillage, les troupeaux ruminent ou mugissent, les montagnes lèvent leurs têtes orgueilleuses, et la dégradation des plans, depuis le premier jusqu'au

dernier, se proportionne aux distances, soit villes, soit campagnes. L'architecture y semble l'œuvre du pinceau de Canaletti. Les personnages, hommes, femmes, enfants, sont gracieux et hardiment dessinés, mais on peut leur reprocher d'avoir une taille trop haute, contrairement à ceux d'Holbein; quelquefois les poses semblent un peu forcées, mais jamais on ne vit, renfermées dans une aussi petite pièce de bois, autant de merveilles. Si, dans l'expression et le caractère des figures, Salomon Bernard est inférieur à Holbein, on doit lui reconnaître plus de facilité dans l'invention et dans l'exécution. Ni l'un ni l'autre n'ont employé aucune taille croisée, difficulté que ces grands artistes ont évitée ou peut-être n'ont point connue. »

« Cet artiste, dit à son tour M. Georges Duplessis (1), dessine et grave facilement; il taille le bois avec légèreté, et l'on reconnaît à première vue ses estampes à leur gentillesse et à la façon toute particulière dont elles sont gravées. Jamais il n'emploie une taille suivie et uniforme: son burin semble continuellement quitter le bois pour le reprendre de suite, et, si le trait que mène le graveur est saccadé et souvent interrompu, le dessin, tracé avec esprit, est fidèlement suivi. En tête de chaque livre de l'*Eneyde de Virgile* de Jean de Tournes, 1560, une petite estampe retrace l'idée importante exprimée par le poëte; dans ses cadres, toujours d'une dimension restreinte, le graveur rend avec esprit le charme du récit. L'influence italienne est toujours apparente; mais l'art est venu remplacer la pratique, et il y a, dans les œuvres du Petit Bernard, une élégance de formes et une souplesse de travail que nous n'avons pu noter encore chez aucun de ses prédécesseurs. Le graveur sait prendre un caractère propre, et, s'éloignant peu à peu des artistes antérieurs, dégagé de toute l'âcreté de l'Allemagne primitive, il sait puiser en lui-même d'abord, ensuite dans l'école italienne, un goût en même temps simple et puissant. »

C'est à tort qu'on a voulu attribuer à Salomon Bernard toutes les gravures sorties des imprimeries de Macé Bonhomme, de Jean de Tournes, de Guillaume de Roville, d'Honorati, etc.; ce qui, d'après les calculs qui ont été faits, porterait à plus de 2,300 les planches que non-seulement Bernard Salomon aurait dessinées, mais encore gravées de sa main. A raison de trente années d'exercice, en effet, ce chiffre supposerait l'exécution de 7 à 8 bois par mois, et comme la presque totalité des gravures qui ornent les publications de ces imprimeurs ont été exécutées de 1545 à 1560, il faudrait nécessairement doubler pour ces quinze années la moyenne mensuelle, ce qui supposerait une planche exécutée tous les deux jours, dessin et gravure, sans aucune interruption. L'intervention de plusieurs aides aurait donc été indispensable pour une telle production; mais, d'après ce que j'ai dit précédemment, le nombre de planches attribué à Salomon Bernard doit être réduit de plus de moitié, et l'on doit borner sa coopération aux ouvrages du seul Jean de Tournes. Il ne serait donc pas impossible qu'il eût exécuté lui-même une partie de ces planches; car on peut croire que le Petit Bernard à Lyon, de même qu'Holbein à Bâle, a pu, dès le début, graver lui-même sur le bois les compositions qu'il y avait dessinées, attendu que *qui peut le plus peut le moins;* mais qu'ensuite la multiplicité de ses travaux l'aura obligé de recourir à des auxiliaires, afin de pouvoir suffire à l'exécution d'un genre d'ouvrages pour lesquels la promptitude est souvent la première des conditions.

Cependant, au milieu des renseignements donnés dans les préfaces de de Tournes, il n'est point parlé de Salomon comme graveur, bien qu'on y relève souvent le mérite de ses illustrations. Une fois seulement il est désigné nominativement et comme peintre par Jean de Tournes, dans la préface en tête des *Hymnes du temps*, en 1560 : « L'in-« vention des estampes est de M. Bernard Salo-« mon, peintre autant excellent qu'il y en ayt « point en nostre hémisphère. » Ces expressions d'*invention* et de *peintre* semblent exclure l'idée d'exécution par la gravure, du moins pour les planches de cet ouvrage (1).

Lorsque l'on considère la masse considérable de livres à vignettes que Lyon et Paris ont mis en circulation pendant ces quinze années, de 1545 à 1560, on voit combien était nombreux le personnel de graveurs sur bois capables de bien exécuter de petits sujets. Il est donc évident que le savant dessinateur avait tout intérêt à ne pas absorber un temps précieux dans les lentes opérations de la coupe du bois, pour lesquelles nous avons montré qu'à Paris on employait plusieurs mains très-distinctes.

C'est dans les principales publications de Jean de Tournes, particulièrement dans la *Metamorphose d'Ovide figurée* et dans les deux cent trente compositions des Figures de la Bible ou *Quadrins historiques*, qu'on peut apprécier le mérite des compositions de Bernard Salomon et qu'on peut être plus particulièrement tenté de chercher sa participation à l'œuvre de la gravure.

(1) *Histoire de la gravure en France*, 1861, in-8°.

(1) Dans le *Discours du grand triomphe* fait à Lyon pour la paix entre Henri II et Philippe, roi d'Espagne, Lyon, Jean Saugrain, 1559, in-8°, il est dit que « les ouvrages de peinture et les machines sont dues à l'industrie grande de l'excellent peintre Bernard. » Il paraît aussi qu'à l'exemple de Holbein, il aurait peint en camaïeu des frises sur quelques maisons de Lyon.

Voici la liste de quelques autres ouvrages attribués à Bernard Salomon par Papillon (t. I, p. 214), indépendamment de ceux qui ont été signalés à l'article Jean de Tournes :

Deux planches de chasseurs.

Les 7 Planètes représentées par autant de divinités païennes.

Une vue de Lyon telle que cette ville était à cette époque.

Un char de trophées d'armes.

Six petits sujets emblématiques dans des ovales. Au dire de Papillon, ces six pièces sont ce que Bernard Salomon a dessiné et *gravé sur bois* de plus précis et de plus délicat. Il en a donné l'explication. Jean de Tournes les a imprimés dans le petit volume intitulé *Pourtraits divers*. La gravure et le dessin sont en effet des plus délicats.

Enfin un grand nombre de vignettes, fleurons, encadrements, emblèmes et figures diverses indiqués par Papillon.

La plupart de ces planches, transportées à Genève par les de Tournes lorsqu'ils durent quitter Lyon en 1585 pour s'y réfugier, étaient réunies en ces derniers temps dans l'imprimerie de M. Guillaume Fick, où cet habile successeur des de Tournes, à Genève, a donné un spécimen de quelques-uns de ces bois originaux en tête d'un opuscule intitulé *Souvenirs d'un voyage en Suisse par un iconophile* (M. H. Hausmann). Trois d'entre eux appartiennent aux *Quadrins historiques de la Bible*, et trois autres aux *Figures du Nouveau Testament*. Les premières datent de 1553, les autres de 1556. Malgré le grand nombre d'éditions auxquelles ces bois ont servi depuis trois siècles, la gravure en est très-bien conservée. Malheureusement l'un des prédécesseurs de M. Guillaume Fick a fait scier quelques-unes de ces planches en plusieurs morceaux pour faire graver d'autres sujets sur le revers.

JEAN MONI.

Bien que Papillon, il y a près d'un siècle, ait parlé de cet artiste lyonnais, ses œuvres restaient encore confondues avec celles du Petit Bernard, dont elles sont pourtant différentes par le style. Papillon le désigne comme l'un de ceux qui ont gravé une partie des bois des bibles imprimées chez Guillaume de Roville (voir col. 246), et le frontispice du *Jus civile* de 1561 chez le même éditeur; mais il dit que Moni a copié les figures de la Bible de Bernard Salomon, et que cette copie a été imprimée par Barthélemi Honorati et Estienne Michel, en 1582, en trois parties in-8°.

J'ai pu confronter (voir col. 250) l'édition de 1565 au nom de Roville avec celle de 1582 au nom d'Honorati et constater que l'Ancien Testament de ce dernier est effectivement en grande partie une copie presque servile des Quadrins de Jean de Tournes; mais, comme cette copie, particulièrement l'Exode, renferme des imitations de la Bible de Moni publiée chez Roville, il en résulte que ce n'est pas Moni qui a fait cette contrefaçon indigne de son talent, puisqu'il se serait ainsi défiguré lui-même en mutilant ses propres planches. Néanmoins j'ai dû constater que les *Actes des Apôtres*, formant un ouvrage distinct en une suite de 135 planches, est une œuvre originale dont le talent rivalise avec celui de Salomon Bernard et lui est même souvent supérieur comme caractère du dessin et de la composition, et que cette belle suite est très-certainement de Moni.

Zani attribue également à Moni la gravure de plusieurs bibles imprimées par Roville de 1565 à 1581; il signale quelques vignettes de lui, remarquables par leur petitesse et leur netteté. Il ajoute qu'il a copié quelques planches de la petite Passion d'Albert Dürer, et qu'on lui doit quelques beaux frontispices à figures allégoriques.

Je puis confirmer, en ce qui concerne les figures de l'Ancien et du Nouveau Testament, publiées par Roville en 1565 (voir col. 245), que Moni a bien réellement composé et peut-être gravé en partie les *Figures de la Bible* (avec les huitains français par Guéroult), et celles du *Nouveau Testament* (avec les huitains français de Claude de Pontoux), figures réimprimées en 1570 avec des stances italiennes de Gabriel Symeoni. On voit en effet, sur le livre que l'ange offre à saint Jean au chapitre X de l'Apocalypse, les lettres I M, et le nom en entier, MONI, écrit en lettres capitales sur le livre que tient l'apôtre saint Jude. Il ne pouvait être mieux placé qu'en ces deux endroits. Le style du dessin est le même que celui des *Actes des Apôtres* qui accompagne l'édition de l'Ancien Testament publiée par Honorati.

Dans sa préface en italien qui est en tête de l'édition *illustrata da versi vulgari italiani*, Roville nous dit que « depuis longtemps il désirait joindre cette suite de figures à l'Ancien Testament que Gabriel Symeoni avait accompagné d'octaves en langue toscane, mais qu'il en fut empêché par la terrible peste qui frappa Lyon en 1564; maintenant, pour se conformer au désir des amis des arts et des lettres, il a fait dessiner et graver les figures du Nouveau Testament par les mêmes artistes peintres et graveurs (*pittori et intagliatori*) qui avaient exécuté les figures de l'Ancien Testament, supérieures en dimension et perfection à toutes celles qui ont été faites et imprimées jusqu'à présent. » Il ressort de ce passage que plusieurs dessinateurs

ont concouru à la composition de cette belle bible, et que là aussi les peintres sont distincts des graveurs.

Mais quant à cette supériorité en mérite que signale Roville, si ces figures peuvent, sous certains rapports, rivaliser avec celles que Bernard Salomon a exécutées pour la Bible imprimée par Jean de Tournes, Roville aurait dû se rappeler que, vingt-sept ans auparavant, les figures de la Bible de Holbein avaient été imprimées à Lyon même, chez les Trechsel, et qu'elles sont supérieures aux siennes et à celles de de Tournes en dimension et en perfection (1).

En voyant, dans l'édition de la Bible de Roville illustrée par Moni, un certain nombre de réminiscences des personnages, groupes et motifs de scènes tirés des Quadrins du Petit Bernard, on a supposé qu'il fut son élève, mais que plus tard, son talent, plus sûr de lui, devint de plus en plus original.

Le style de ces gravures de la Bible de Roville, qu'on ne saurait attribuer, pour la plupart, qu'à Moni, a, en effet, quelque analogie avec celui du Petit Bernard; mais la stature de ses personnages a le mérite d'être moins allongée. Son dessin est plus énergique et plus savant que celui du Petit Bernard, la mise en scène est toujours naturelle et souvent très-adroitement disposée, mais la coupe du bois est moins délicate et moins habile. C'est dans les figures du Nouveau Testament qu'on en peut mieux juger, attendu que la dimension des personnages dépasse celle qu'il leur a donnée dans l'Ancien. La composition de Tobie, chapitre XI, offre un certain sentiment de l'antique dans l'ajustement des personnages, et je reconnais quelque réminiscence d'Albert Dürer dans les deux planches de l'évangile de S. Matthieu, ch. XXVI et XXVII (2).

On doit donc ranger Jean Moni parmi les artistes qui honorent la ville de Lyon au XVIe siècle.

HUGUES SAMBIN.

Pendant son séjour à Lyon en 1572, où il construisait et sculptait le beau portail de Saint-Michel, cet artiste fit paraître ses Thermes d'hommes et de femmes dans un livre intitulé *OEuvre de la diversité des thermes*, imprimé chez Jean Marcorelle pour Jean Durant. Ces figures sont dessinées dans le grand et sombre caractère dont Michel-Ange a donné de si remarquables exemples. On disait à Lyon, selon M. Renouvier, que ce petit Hugues ou Huguet (il était fort petit de taille) avait été l'élève et l'ami de Michel-Ange. La gravure de ces cariatides, ajoute-t-il, est avancée de travail, habile de tailles et de contre-tailles, et pourtant si ferme et si pittoresque, que l'on peut sans répugnance l'attribuer au maître lui-même. C'est à tort que Papillon donne ces figures à Bernard Salomon. Quelques autres planches et frontispices de livres imprimés à Lyon à cette époque, entre autres le titre du livre intitulé *Discours historial de Nisme*, par Poldo d'Albenas, présentent des rapports avec les Thermes de Sambin et devront peut-être lui être attribuées.

(1) L'Ancien Testament de Moni contient 269 figures, le Nouveau 160; la Bible d'Holbein ne renferme que 92 sujets.

(2) C'est probablement ce qui aura fait dire que Moni a copié des suites d'Albert Dürer.

Autres villes.

Ce que j'ai noté dans les colonnes du tableau, col. 207-218 et 218 et suivantes, me dispense de parler ici de l'introduction de la gravure sur bois au quinzième siècle, dans les villes de CHAMBÉRY, VIENNE en Dauphiné, ABBEVILLE, ANVERS, CHABLIS, GENÈVE, NANTES, TOURS, etc. Je me bornerai donc à citer ici par ordre alphabétique quelques villes qui, dans le seizième siècle, ont produit des livres remarquables au point de vue de cet Essai.

Pau. — En 1552, Jean de Vingle et Henri Piper ont imprimé à Pau un petit in-4° intitulé *Liber constitutionum ecclesie et diocesis Lascarrensis nuper impressus Pali.* En tête est un titre encadré qui n'est pas sans quelque mérite et qui est assez original pour qu'on croie qu'il a été gravé à Pau. Sur le titre figurent les armes de l'évêché.

Poitiers. — Un ancien imprimeur de cette ville, Jacques BOUCHET, y a imprimé en 1527, en caractères gothiques, *Les anciennes et modernes genealogies des rois de France et mesmement du roy Pharamond avec leurs epitaphes et effigies*, in-4°, dont l'auteur est Jean Bouchet, procureur en cette ville. Cet ouvrage, dont les gravures sont d'une exécution remarquable, a été souvent réimprimé à Poitiers et à Paris.

On peut citer aussi du même auteur *Lhistoire et cronicque de Clotaire, premier de ce nom et de sa tres illustre epouse madame saincte Radegonde*, 1500, pet. in-4°, imprimée dans cette ville par Enguilbert de MARNEF, qui avait longtemps exercé à Paris avant de fonder à Poitiers une imprimerie encore célèbre en 1570. Ses héritiers et ceux des Bouchet associés y publièrent, en 1561, la première édition d'un livre très-connu, *la Venerie* de Jacques du Fouilloux, in-fol., dont les gravures sont bien dessinées et d'une exécution qui, quoique large, est satisfaisante.

Rouen. — Cette cité, célèbre dans l'histoire

littéraire, n'a pas eu, comme Paris et Lyon, une longue suite de typographes distingués. Les ouvrages à gravures sur bois curieux qu'elle a produits sont peu nombreux. Voici le titre de quelques éditions dont j'ai pu avoir connaissance :

Ordinaire des chrestiens. Imprimé à Rouen en lhostel de Noel de Harsy, in-fol. goth. (sans date, mais vers 1487). Réimprimé à Rouen, à limage saint Eustace, à la requeste de Jehan Richart, in-fol. goth., également sans date, et aussi par Martin Morin. Dans cette dernière édition, au feuillet quatrième, est une grande planche sur bois représentant l'auteur offrant son livre aux trois ordres : labour, noblesse et clergé.

— *Lancelot du Lac.* 3 parties en 2 volumes in-fol. goth., 1488. Le premier volume a été imprimé à Rouen par Jehan Le Bourgeois, et le second à Paris par Jean du Pré, comme nous l'avons vu col. 222. Au commencement du premier volume se voit une grande gravure représentant le roi Artus avec les compagnons de la Table ronde.

— Deux éditions de la *Conqueste des Espaignes faicte par le grant roy Charlemagne et les vaillances des douze pers de France et aussi celles du vaillant Fierabras.* In-4° goth., sans date, pour François Regnault. A la fin se trouve une gravure représentant Guy de Bourgoigne et *Florypes* la courtoyse; au verso, la figure de Fierabras. L'autre édition, de même format, également sans date, porte pour souscription : *Nouvellement imprimé pour Jehan Burges le jeune, demourant a Rouen pres le moulin Sainct-Ouen, sur la riviere de Robec.*

— *Cest la deduction du sumptueux ordre,* plaisantz spectacles et magnifiques theatres dressés et exhibés par les citoiens de Rouen, ville metropolitaine du pays de Normandie, a la sacrée maiesté du tres christian roy de France, Henry second leur souuerain seigneur, et a tres illustre dame ma dame Katharine de Medicis, la royne son espouze, lors de leur triumphant, ioyeulx et nouuel aduenement en icelle ville, qui fut es iours de mercredy et ieudy premier et second iours d'octobre 1550, et pour plus expresse intelligence de ce tant excellent triumphe les figures et pourtraictz des principaulx aornementz d'iceluy y sont apposez chascun en son lieu, comme l'on pourra veoir par le discours de l'histoire. Rouen, Robert Le Hoy, Robert et Jean dictz du Gort, pet. in-4°. Cette belle Entrée, livre fort curieux et très-rare, contient vingt-neuf gravures sur bois dont le mérite est assez grand pour qu'on les ait attribuées tantôt à Geofroy Tory, tantôt à Jean Cousin. La planche qui représente la fête brésilienne peut fournir une curieuse étude sur la liberté des mœurs à cette époque.

— *Discours de la ioyeuse et triomphante entrée de Henri III a Rouen le mercredy seizième iour d'octobre 1596.* Rouen, Raphael du Petit Val, in-4°. Ce livre est très-curieux pour les costumes du temps. Indépendamment des nombreuses figures répandues dans le texte, il renferme dix planches tirées séparément. Une d'entre elles représente un simulacre de combat naval livré sur la Seine. Malheureusement ces gravures si intéressantes sont très-médiocrement exécutées.

Saint-Nicolas du Port. — En janvier 1518 parut dans cette bourgade de la Lorraine un poëme intitulé *Petri de Blarrorivo insigne Nanceidos opus de bello nanceiano,* pet. in-fol. Ce livre a été imprimé par un prêtre, Pierre Jacobi. Les gravures sur bois qu'il contient ont un caractère particulier qui pourrait faire croire qu'elles ont été exécutées dans cette province même. Elles ne manquent pas de mérite.

L'auteur du poëme est *Pierre* de Blarru, qui, devenu aveugle,

> Smyrnei sortem vatis perpessus acerbam,

mourut avant l'impression faite par le prêtre *Pierre* Jacob :

> Composuit Petrus, Petrus paravit et illud,
> Cœlos ille tenet, vivat hic iste diu.

On voit à la fin figurer le rébus *Sola fides sufficit,* qui avait servi dès 1488 de marque à l'imprimeur parisien Guyot Marchant.

Toul. — Dans cette petite ville, en 1509, un livre de *Perspective* de Jean Pellegrin, surnommé Viator, fut exécuté en gravures sur bois. Les figures sont seulement au trait; mais, dans la simplicité de l'exécution, le sentiment de l'art y est manifeste. Cet ouvrage fut imprimé par Pierre Jacobi (ou Jacob), à la fois prêtre et imprimeur, le même qui imprima plus tard à Saint-Nicolas du Port le *Liber Nanceidos* dont il est parlé ci-dessus.

Toulouse. — Parmi les livres à gravures sur bois sortis de cette ville, je citerai les suivants :

Historia de la linda Melosyna. Tholosa, Juan Paris e Estevan Cleblat, 14 juillet 1489, in-fol. Il serait curieux de s'assurer si les gravures sur bois de ce précieux et rare volume sont copiées sur celles des éditions antérieures de Bæmler à Augsbourg, de Steinschaber à Genève, de Guillaume Le Roy ou de Matthieu Husz à Lyon, ou bien sur celle de Paris, Pierre Le Caron. (Voir col. 207 et 218.)

— *Les Controuersses des sexes masculin et femenin. Auecq priuiliege du roy.* Pet. in-fol. goth., imprimé par Jacques Colomies en 1534. Les figures sur bois de ce livre ne sont pas sans quelque mérite.

— *Les Considerations des quatre mondes,*

a sauoir est : diuin, angelique, celeste et sensible : comprinses en quatre centuries de quatrains, contenant la cresme de diuine et humaine philosophie, par Guillaume de la Perrière, Tholosan. 1552, in-8° en italique. Cet ouvrage a été imprimé, comme nous l'avons vu col. 252, à Lyon par Macé Bonhomme; mais il porte aussi l'adresse de Toulouse, chez Jean Moulnier ou Mounier qui, selon Strutt, était graveur sur bois. Les entourages de ce livre, s'ils étaient de lui, feraient honneur à son talent.

Troyes. — Cette ville, où la tradition des romans populaires, des almanachs, des composts des bergers, s'est conservée par le colportage depuis le seizième siècle, et qui est la dernière peut-être du continent où se soit perpétué l'usage des gravures grossières à l'imitation des premiers essais de la xylographie, avait, à l'époque de la Renaissance, produit quelques beaux livres dus à l'industrie de Nicolas Le Rouge, qui exerçait de 1510 à 1530, tels que :

La grande danse macabre des hommes et des femmes hystoriee et augmentee de beaulx dictz en latin. Imprime à Troyes par Nicolas Le Rouge, demourant en la grant rue, a lenseigne de Venise, auprès la belle croix. In-fol. goth., sans date. Cette publication est très-remarquable par le dessin et même par l'exécution des soixante-cinq gravures, qui offrent une grande similitude avec le *Compost et kalendrier des bergers* imprimé à Paris par Guyot Marchant dès 1493, ouvrage dont ce même Nicolas Le Rouge a donné en 1510 une édition à Troyes.

— *Le premier* (*et le second*) *volume de la Toison d'or, compose par reverend pere en Dieu Guillaume* (*Fillastre*) *par la permission divine iadis evesque de Tournay.* 1530, in-fol. goth. Les figures sur bois de cette édition sont très-satisfaisantes.

SANS LIEU D'IMPRESSION.

Je citerai, comme *desiderata* de l'histoire de la gravure sur bois, quelques ouvrages précieux mentionnés déjà en partie dans le cours de cet Essai. Les confrontations que pourront faire les bibliophiles et les bibliothécaires jetteront peut-être quelque jour sur la provenance de ces éditions sans nom et sans lieu dont le nombre peut s'augmenter considérablement.

Parmi les ouvrages précieux par leur haute ancienneté plutôt que par l'exécution de leurs gravures, dont le style est des plus rudimentaires, je mentionnerai les trois premières éditions de la *Destruction de Jerusalem*, in-fol. goth. (sans lieu, sans nom, sans date) Les bibliographes conjecturent, d'après l'inspection des caractères, que la plus ancienne appartient à l'imprimeur inconnu qui a appris son art à William Caxton, peut-être à Cologne, et qui lui a cédé ses caractères et sans doute quelques-uns de ses bois gravés; la seconde à Adam Steinschaber, le premier imprimeur de Genève; la troisième à Matthieu Husz, dont elle serait une des premières productions. La confrontation des gravures de ces curieux incunables français pourrait jeter du jour sur la transmission des images ou leur reproduction dans les premiers temps de la typographie.

— La première édition du roman intitulé *Le petit Artus de Bretaigne*. Pet. in-fol. gothique imprimé le 7 juillet 1493. Une figure en bois répétée à la fin représente Artus à cheval et armé de pied en cap.

— *L'esperon de discipline* pour inciter les humains aux bonnes lettres, stimuler à doctrine, animer à science, inuiter à touttes bonnes œuvres, etc., lourdement forgé et rudement limé par noble homme fraire Antoine du Saix, commandeur de Saint-Antoine de Bourg en Bresse. 1532, 2 tomes en 1 vol. pet. in-4° goth. Ce livre, extrêmement remarquable par l'ensemble de son exécution typographique, est entouré à chaque page de bordures imitées, sans être complètement des copies, de celles des Heures de Geofroy Tory de 1527, imprimées chez Simon du Bois (voir col. 142 et 148). Ces arabesques, ces ornementations, gravées dans la manière linéaire, sont en général inférieures à celles de Geofroy Tory. On rencontre fréquemment dans ces bordures, comme aux siennes, des tablettes ; on y lit ces courtes légendes, LAUS DEO. — SORS. — DEVM TIME. On y voit aussi plusieurs fois répété le mot GIRARDIERES, qui probablement est le nom de l'imprimeur ou plutôt celui du graveur, nom que je n'ai rencontré nulle part ailleurs. A la fin du premier livre on aperçoit dans un triangle les lettres BI/A, et à la fin du premier et du second volume se trouve l'écusson de Savoie avec le mot FERT, tel qu'il est représenté dans la cinquième édition du *Manuel du Libraire*, t. II, col. 919. La présence de ce fleuron, dont on rencontre la partie du milieu sur le *Doctrinal de Court* de Pierre Michault, imprimé en 1522 à Genève par Jacques Vivian, a fait supposer à M. J.-Ch. Brunet que l'édition de l'*Esperon de discipline*, sans nom d'imprimeur ni lieu, pourrait bien être sortie des mêmes presses. Il est probable, en tout cas, que ce beau livre n'a pas été imprimé en France, car le privilége exclusif de 1529 donné à Tory pour son mode de bordures, y eût sans doute mis obstacle.

Espagne.

J'ai rarement rencontré de livres imprimés en Espagne dont le texte fût décoré de gravures

sur bois. L'imprimerie s'y étant introduite plus tardivement qu'en Italie et en France (1), la taille-douce y fut préférée à la xylographie.

L'un des plus anciens livres imprimés à Saragosse, et peut-être le premier qui contienne des gravures sur bois, est le *Thesoro de la passion sacratissima de nuestro redemptor*, in-4°, imprimé en octobre 1494 : *en la insigne e muy noble ciudad de Çaragoça de Aragon, por industria y expensas de Paulo Hurus Aleman de Constancia*, in-fol.

Parmi les gravures sur bois qui décorent ce beau et rare volume, deux d'entre elles, occupant toute la page, sont remarquables en ce qu'elles paraissent avoir été exécutées en Espagne. Bien qu'elles reproduisent le style des maîtres primitifs des Pays-Bas et de l'Allemagne, le dessin respire une certaine naïveté qui n'est pas dépourvue d'élégance, et ces gravures sont bien supérieures aux premiers essais de ce genre que l'on voit paraître dans les incunables allemands ou lyonnais. Ce spécimen est d'autant plus curieux que, se rapprochant du style des premiers xylographes et de la composition des Van Eyck, de Memmling et de Martin Schœn, il montre dans une contrée éloignée l'influence d'un art dont à cette époque on commençait à s'écarter dans la plupart des autres pays.

Je remarque qu'un certain nombre des gravures du *Thesoro de la passion* reparaissent dans un in-4°, l'*Aurea expositio hymnorum.... ab Antonio Nebrissensi*, imprimé aussi à Saragosse, en février 1510, chez George Coci, la même année où cet imprimeur faisait paraître son superbe *Missale romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti Hieronymi*, in-fol. de 274 ff. imprimé *in insigni inclytaque cæsaraugustana civitate*, le 7 mars 1510. Cet ouvrage ne figure pas parmi ceux qui sont cités dans la monographie de Raymundo Diosdato : *De prima typographiæ hispanicæ ætate specimen*, Romæ, 1793. L'exemplaire sur vélin que je possède est d'une beauté remarquable.

Quoique le nom de l'imprimeur, Georgius Coci *theutonicus*, indique une origine allemande, et que les rapports qu'il avait conservés en Allemagne soient constatés, cependant le style des belles gravures qui accompagnent ce volume prouve qu'elles ont été exécutées en Espagne. Ce livre, où les impressions en rouge s'ajustent avec art dans les vignettes en noir qui encadrent quelques pages, est un des plus beaux spécimens de la typographie à cette époque ; il peut rivaliser avec ce que l'Allemagne, l'Italie et la France ont produit de mieux en ce genre. Le même imprimeur a donné en 1520 un Tite-Live in-fol. avec des gravures que Schœffer avait fait paraître pour la première fois à Mayence, dans son édition in-fol. de la traduction allemande de Tite-Live. Ces mêmes gravures, après avoir servi à l'édition espagnole, revinrent à Mayence y imprimer l'édition de 1523.

(1) Les premiers essais de l'imprimerie en Espagne se produisirent à Valence en 1474 et à Barcelone en 1475.

Je possède aussi un petit volume in-4° intitulé *Arte subtilissima por la qual se ensegna a escrevir perfettamente*, imprimé à Saragosse en 1558, par le même, où l'on voit quelques encadrements historiés bien composés et un grand portrait de l'auteur Johannès de Yoar qui a un beau caractère et qui est bien exécuté.

Le quatrième ouvrage espagnol de ma bibliothèque contenant des gravures sur bois est imprimé à Madrid, en 1580, chez Francisco Sanchez. Il est intitulé *Dialogo llamado nuncio legato mortal*. Les figures sont assez bien gravées : on aperçoit quelque progrès, particulièrement dans la planche qui se trouve au verso du feuillet 68, et qui représente la tentation d'Adam, scène à laquelle assiste la Mort.

Dans sa belle bibliothèque, M. J.-C. Brunet possède un exemplaire sur vélin des *Commentaria Jacobi de Marquillis super usaticis Barchine*, petit in-fol. imprimé en 1505 à Barcelone par Jean Luschner (*Alemannus felici nomine*). Deux pages encadrées contiennent des sujets se rapprochant du style italien, mais d'une exécution peu soignée.

La célèbre bibliothèque de lord Spencer ne contenait que deux ouvrages à gravures sur bois imprimés en Espagne. Ils sont dus l'un et l'autre aux presses de Arnald Guillaume Brocario. L'un est exécuté à Pampelune en 1497 : c'est le *Dicta salutis* de S. Bonaventure, format in-8° ; en tête on voit une gravure sur bois d'une exécution médiocre, représentant le Christ. La planche de la Vierge avec l'enfant Jésus, qui se trouve au verso, est encore plus faible. L'autre ouvrage est la célèbre Bible *complutense* du cardinal Ximenès, imprimée à Alcala par le même Brocario en 6 volumes in-folio, commencée en 1514 et terminée en 1517. Les initiales ornées paraissent avoir été gravées en Espagne.

Angleterre.

Les débuts de la gravure sur bois en Angleterre, inférieurs peut-être à ceux de l'Allemagne et de la France, n'offrent, comme dans les livres d'Albert Pfister et de Matthieu Husz, que de grossières ébauches, exécutées par des mains inhabiles et complétement ignorantes du dessin.

La typographie, en s'établissant dans les villes capitales de l'Europe, semble avoir fait déchoir la gravure sur bois, qui partout se montre infé-

rieure à ce qu'elle était avant l'invention de l'imprimerie, et ne se relève qu'au temps d'Albert Dürer. Cependant ces anciens imprimeurs du continent, William Caxton surtout, qui séjourna trente ans dans les Pays-Bas, auraient pu se tenir au niveau de l'art des xylographes, dont les plus anciens produits, la *Bible des pauvres*, le *Speculum humanæ salvationis*, etc., sont presque des œuvres d'art, où se révèle l'influence de l'école d'Anvers et de Bruges que distinguaient alors les Hubert et Jean Van Eyck, Roger, Hugues Van der Goes, Ouwater, Guérard de Harlem, Quentin Metzis, les anciens maitres de l'école de Cologne et ceux de Colmar où Martin Schöngauer va bientôt apparaître. Mais les fondateurs de l'imprimerie dans les grandes villes, ne trouvant pas, dans le lieu de leur établissement, d'habiles dessinateurs ou graveurs sur bois, exécutèrent peut-être eux-mêmes ces images grossières ou ne recoururent qu'aux dominotiers ou tailleurs de cartes employés alors dans les grandes villes.

Il est probable que la seconde édition du *Game of chess*, in-fol., imprimée sans nom de lieu ni sans date, mais très-certainement vers 1475 ou 1476, offre le plus ancien spécimen de gravures imprimées en Angleterre. Cette traduction en anglais, due à Caxton et imprimée par lui, d'un ouvrage latin attribué à Jacques de Cessoles, intitulé *Liber de moribus hominum et officiis nobilium super ludo scacchorum*, contient 24 bois très-grossiers dont on peut voir plusieurs facsimile au tome 1er des *Typographical antiquities* de Ames, publiées par Dibdin. On croit que Caxton s'est procuré ces bois sur le continent, de même qu'il s'y fournissait alors de ses caractères.

Selon Dibdin (*loc. cit.*, p. VII), les premiers produits de cet art en Angleterre, avec date certaine, sont les figures, au nombre de 27, contenues dans le livre intitulé : *Thymage or Myrrour of the worlde*, in-fol., imprimé par Caxton en 1481. Les anciens bibliographes, toutefois, ont cru qu'elles étaient tirées d'une édition antérieure du *Speculum mundi*. Elles témoignent de la plus extrême inhabileté dans le dessin comme dans la taille du bois. Mais les figures de la seconde édition du *Book of the tales of Cauntyrburye* de Chaucer, sans date, pourraient, selon le même bibliographe, être un produit spontané de l'art de la gravure dans la Grande-Bretagne. Les deux spécimens qu'il a donnés semblent confirmer cette opinion en marquant un progrès sensible sur les précédents *wood-cuts* de Caxton. La meilleure gravure que l'on rencontre dans un livre sorti de ses presses est un sujet d'*Adam et Ève*, placé dans sa *Life of Christ*, mais c'est une copie d'une des compositions de la *Biblia pauperum*.

A Caxton, qui imprima de 1471 à 1491, succéda Wynkyn de Worde (1493-1535), typographe de plus de goût et d'habileté dans son art que son prédécesseur. Son édition du *De proprietatibus rerum* de Barthélemi de Glanvilla, *translated into english by John Trevisa*, présente une combinaison de typographie et de gravure sur bois supérieure à ce qui avait été fait jusque-là en Angleterre. Son édition de 1495 du *Polychronicon* est curieuse aussi au point de vue de la gravure : elle offre les premiers spécimens de cet art appliqué au paysage; mais quel contraste entre cet étrange échantillon et les paysages si bien exécutés de nos jours en ce même pays par ses graveurs sur bois!

La scène du crucifiement, que Wynkyn de Worde a placée à la fin de la *Golden Legend* de 1493 et qu'il a fréquemment reproduite dans ses ouvrages religieux, est incontestablement, selon Dibdin, l'œuvre de quelque ingénieux artiste étranger. Il n'est pas impossible, selon lui, que Rubens ait eu quelque réminiscence de certaines parties de cette composition, et surtout du larron tordu par les convulsions de l'agonie, lorsqu'il exécuta sa célèbre peinture sur le même sujet.

Mais le livre le plus remarquable de cet imprimeur et de cette époque est intitulé : *The treatyses perteyninge to hawkynge, huntynge and fysshynge with an angle*, 1496, in-fol. Dans ce traité, rédigé par une dame, Juliana Bernes ou Barnes, et plus connu sous le nom de *livre de Saint-Alban*, les scènes de chasse et les représentations d'animaux sont très-curieuses, bien que toujours dans le style archaïque et rudimentaire.

Rychard Pynson (1493-1531), qui fut, comme Wynkyn de Worde, un des ouvriers et des successeurs de Caxton, n'a pas fait faire de progrès marqués à l'art de la gravure sur bois. Dibdin reconnaît d'ailleurs que, pour ses plus beaux ouvrages, Pynson recourait aux presses de Le Tailleur, imprimeur de Rouen.

Pendant que les typographes anglais produisaient ces rudes et chétifs ornements dans leurs livres, un étranger, connu sous le nom de Peter Treveris (1514-1531) et qui travaillait dans le bourg de Londres (Southwark) pour John Reynes et Lawrence Andrewe, fit paraître, en 1527, une belle réimpression du *Polychronicon* de Wynkyn de Worde. Ce volume, dit Dibdin, est curieux de tout point et c'est le premier échantillon, en Angleterre, de ces vignettes dans lesquelles entre la figure humaine comme accessoire.

John Rastell (1517-1533) a publié, en 1529, *The Pastyme of people*, dans lequel il paraît avoir copié certains entourages de Simon Vostre. — Robert Copland (1515-1540) et Wil-

liam COPLAND, son successeur (1548-1568), ont mis dans leurs publications des gravures presque aussi grossières que celles de Caxton.

Deux classes de livres paraissent avoir été choisies de préférence par les premiers imprimeurs du XVIe siècle en Angleterre, pour offrir la réunion des arts de l'imprimerie et de la gravure : ce sont les bibles et les chroniques. Selon Didbin, c'est « in the most precious of all books, » la somptueuse édition de la Bible, publiée sous le règne de Henri VIII, que l'art de la gravure paraît avoir tenté, en Angleterre, son plus grand effort. C'est un Testament in-4° imprimé en lettres gothiques, et qu'on croit sorti des presses de Grafton ou de celles de Whitechurch, ou même de leurs presses réunies. Dibdin donne, dans le tome Ier (*Preliminary disquisitions*, p. XVIII) des *Typographical Antiquities*, un fac-simile de deux de ces gravures qu'il semble attribuer au Petit Bernard, mais dans lesquelles on reconnaît, à la première inspection, le dessin de Hans Holbein.

Il a été parlé précédemment du séjour de Holbein à Londres, et de l'influence qu'il a pu y exercer sur le développement de la gravure sur bois (1), particulièrement comme dessinateur, à propos du *Catéchisme de Cranmer*, imprimé en 1548 par Gualther LYNN. L'intervention de ce célèbre artiste y est incontestable, puisque certains sujets portent tantôt son monogramme HH, tantôt son nom en entier HOLBEN (*sic*). Ce nom se retrouve encore sur un autre petit traité sorti des mêmes presses et dont j'ai donné le titre col. 89.

Le style de son dessin n'est pas moins évident, bien que la marque du maître soit absente, dans un très-bel ouvrage publié en 1548 par le célèbre Richard GRAFTON (1537-1553), imprimeur du roi, et connu sous le titre de *Hall's Chronicle*. On voit, à la fin du règne de Henri VIII, une grande planche représentant ce monarque entouré de vingt-cinq personnes dont la réunion offre l'aspect d'un concile. La disposition de cette grande scène, où le roi paraît s'expliquer avec animation, la pose et même l'expression des physionomies, l'ajustement des ornements placés au bas des sirènes qui décorent le soubassement, prouvent que la composition est de Hans Holbein, qui séjournait alors à la cour comme peintre du roi. La décoration architecturale de la salle, dans le style anglo-normand, ainsi que le dais et ses accessoires, paraissent la représentation exacte des lieux.

Malheureusement cette belle composition, dessinée probablement sur le bois par Holbein lui-même, n'a pu être gravée par un talent pareil à celui de Lützelbürger. Les lettres IF, placées dans le bas à droite de la planche, peuvent faire croire que la gravure fut exécutée à Bâle, puisque plusieurs planches, d'après Holbein, portent cette marque dans les livres de Froben; cependant, comme François Regnault exécuta pendant plus de douze ans pour Londres une grande quantité de belles Heures illustrées *ad usum sarum*, plus connues sous le nom de *Prymers*, et que plusieurs de ses planches portent cette marque de graveur IF (1), on peut supposer que le dessin d'Holbein lui fut adressé de Londres pour le faire exécuter à Paris. Quoique cette planche remarquable soit inférieure aux belles gravures exécutées à Bâle, la ville de Londres, si riche aujourd'hui en habiles graveurs, n'en possédait alors aucun qui fût capable de l'exécuter.

John DAY (1546-1584) est un imprimeur de Londres très-distingué, auquel l'Angleterre doit l'introduction du caractère saxon et de beaux types italiques. On remarque dans ses livres quelques progrès de la gravure sur bois, si toutefois les planches n'en ont pas été gravées sur le continent. Le portrait où il est représenté à l'âge de quarante ans porte cette devise : *Life is death and death is life*. Le caractère du dessin, qui est celui de la Renaissance, est large. Autour de sa marque, de même style, on lit : *Arise, for it is day*, jeu de mots sur le nom de l'imprimeur, analogue à ceux qui étaient en usage en France à cette époque (2). La composition représente un petit génie éveillant un enfant endormi auquel il montre le soleil resplendissant à l'horizon, ce qui explique la sentence en indiquant que l'imprimeur vigilant doit se lever à l'aube du jour.

L'ouvrage le plus important par ses gravures qui eût encore paru en Angleterre est sorti de ses presses en 1562. Il est intitulé : *Acts and monuments of these latter and perillous dayes, touching matters of the Church, wherein are comprehended and described the great persecu-*

(1) Col. 44 et suiv., 86, 88, 89.

(1) On ne doit donc pas confondre cette marque I F avec l'autre marque I F, dont j'ai parlé col. 74, et 80 à 87, comme étant la marque de propriété de Jean Froben. La première se rencontre :

En 1538 et 1544 dans les *Icones historiarum veteris Testamenti*, publiées par Pierre Regnault, fils de François Regnault. Elle se trouve associée avec la marque P. R. On retrouve une partie de ces bois dans une édition de la *Biblia picturis illustrata*, in-8° oblong, publiée par le même P. Regnault en 1540.

Dans un très-petit in-8° publié la même année 1540 par Conrad Néobar, sous ce titre : l'*Éternelle génération du Christ venant du Père*. Elle se trouve à la planche de la page 49.

On la voit aussi dans une édition d'un *Prymer in latine*, in-8°, publié à Londres en 1557, par John Wayland.

Et aussi en 1562 sur des planches d'une bible latine, in-8°, publiée par Jacques Kerver, dont 17 portent en outre la marque P. R.

(2) Voir col. 196. Son prédécesseur Grafton avait pris pour marque un arbre greffé sur une tonne.

tions and horrible troubles, that have been wrought and practised by the romishe prelates... gathered and collected according to the true copies and wrytinges certificatorie..... by John Fox, 1862, in-fol. La dédicace à la reine Élisabeth commence par une grande lettre ornée C où l'on voit figurer cette reine avec trois de ses ministres. Le dessin et la gravure sont remarquables.

La gravure représentant le supplice par les flammes de Wicklef, de William Sautrey et de Thomas Rhedon, planche répétée pour chacun d'eux, est bien dessinée et largement exécutée : sur le bûcher enflammé où Robert Barnes, Thomas Garrett et William Hierom sont enchaînés, on a cru reconnaître leurs portraits. Le supplice de W. Flower est aussi d'un dessin large, et le burin est intelligent et hardi; cependant la date montre que cette composition ne peut être de la main de Hans Holbein, mort au plus tard en 1884. Didbin a donné, dans ses *Typographical antiquities*, six représentations de ces belles gravures de grandes dimensions, t. IV, p. 86 à 91.

M. Chatto, ayant remarqué que plusieurs lettres historiées de ce volume, et particulièrement la dernière gravure, portent les initiales I. D., conjecture avec toute probabilité que John Day a gravé lui-même les bois de ce volume. Cette hypothèse se fortifie par ce que dit John Day lui-même, dans un livre imprimé en 1867, « que les caractères saxons ont été gravés par lui. »

John Day a aussi publié le *Booke of Christian prayers*, 1869, in-4°. (Réimprimé en 1878, 1881, 1890 et 1609.) Ce livre est plus généralement connu sous le nom de *Queen's Elisabeth Prayer book*. C'est un recueil de prières composé par John Fox. Chaque page est entourée de bordures élégantes dues à un artiste inconnu qui signe C I. On y voit le portrait d'Élisabeth, en grand costume du temps, agenouillée sur un coussin. L'exécution en est assez fine, mais médiocre. On en peut dire autant de cinq autres compositions et d'une danse des morts, formée de soixante-douze sujets, hommes et femmes, qui, quoique faiblement dessinés et gravés, offrent un certain intérêt pour l'histoire du costume et des professions à la fin du seizième siècle. Parmi les sujets, on remarque la Mort venant interrompre le travail du compositeur typographe et de l'ouvrier qui tient le barreau de la presse.

Entre 1890 et 1610, quand l'art décline rapidement dans les autres contrées, les gravures sur bois, selon la remarque de M. Chatto, sont généralement meilleures en Angleterre que dans la période précédente. Les frontispices deviennent plus nombreux, et plusieurs d'entre eux sont exécutés avec talent.

Une planche représentant *the good Hows-Holder, printed at London in theBlacke friers*, 1607, est d'une très-belle exécution qui ne laisse rien à désirer quant au dessin, à l'expression et à l'habileté du burin, mais Chatto et Jackson, qui en donnent la reproduction, la croient gravée à Anvers par Christophe Jegher, qui s'est distingué par la gravure des planches de Rubens (voir col. 43). Il faudrait découvrir d'autres gravures aussi bien exécutées à cette époque en Angleterre pour s'éclairer à cet égard.

Le dernier artiste que nous ayons à signaler pendant l'époque de la décadence est Édouard Kirkall, graveur sur cuivre, qui exécuta probablement sur bois les gravures pour un ouvrage d'Howell intitulé *Medulla historicorum anglicorum*, 1712, in-8°, ainsi que les ornements contenus dans les classiques latins de Maittaire publiés chez Tonson et Watts en 1713.

En somme, malgré la présence d'Holbein en Angleterre, on ne peut disconvenir que la gravure sur bois, à l'époque de la Renaissance, n'y soit restée très-inférieure à ce que nous offrent l'Allemagne, la France et l'Italie, en fait de décoration des livres.

En constatant cet état d'infériorité de l'Angleterre, on ne doit pas craindre d'être taxé de partialité, puisque c'est à elle, au dix-huitième siècle, que l'on doit la résurrection de la gravure sur bois, dont l'art était tombé en désuétude et en complète décadence aussi bien en Allemagne qu'en Italie, et en Hollande qu'en France. L'Angleterre eut, comme nous allons le voir, l'honneur de lui donner une nouvelle vie.

DÉCADENCE DE LA GRAVURE SUR BOIS.

A la fin du seizième siècle, la gravure sur bois déchut complétement aussi bien à Lyon qu'à Paris et dans toute l'Europe. Des graveurs sans aucun talent et des impressions inintelligentes discréditèrent complétement cet art, et la taille-douce fut généralement préférée pour l'ornementation des livres. Les dernières gravures sur bois où le sentiment de l'art se soit conservé furent exécutées à Nuremberg en 1714, par le graveur Elias Porzelius, d'après les dessins de Sandrart. Mais dès lors la gravure a changé de caractère, et le système des tailles, qui se rapprochent plus de celles de la taille-douce, fait douter au premier aspect que cet ouvrage soit gravé sur bois. En France les planches de la Bible de Jean Leclerc, dont les dessins sont, du moins en partie, dus à Jean Cousin, offrent le même défaut avec moins de talent comme gravure. En vain Papillon chercha à réhabiliter la gravure sur bois: ses travaux, péniblement exécutés, quoique bornés à de simples fleurons ou à des vignettes insignifiantes, loin d'apporter au-

cun progrès, sont tellement inférieurs à ceux de ses prédécesseurs, qu'on renonça généralement à un art devenu un métier.

Ce fut alors que le comte de Caylus, reconnaissant que la taille-douce pouvait donner au trait plus de pureté que la gravure en bois, exécuta pour le catalogue de Crozat un assez grand nombre de compositions qu'il grava au trait, et, pour imiter le lavis des dessins ou donner quelque idée des peintures, il recourut aux teintes superposées appliquées au moyen de planches gravées en bois, s'imprimant successivement sur la feuille de papier où le trait primitif avait été imprimé par une première planche gravée en taille-douce. En Italie, un grand nombre de gravures avaient été exécutées par ce procédé, particulièrement les dessins du Parmesan. Kirkall, en Angleterre, en fit autant, et c'est ainsi qu'il exécuta en 1724 dix-sept planches de marine d'après les dessins de Van de Velde. On voulut ainsi, par la réunion des deux procédés et l'application de la couleur, compenser ce que la gravure sur bois laissait à désirer, comparée à la finesse de la taille-douce.

Telles furent les dernières tentatives de la gravure sur bois jusqu'à nos jours, où on la vit renaître avec éclat.

RÉNOVATION DE LA GRAVURE SUR BOIS ET DE SES PROCÉDÉS.

Sous le rapport de l'histoire de l'art, les gravures sur bois offrent d'autant plus d'intérêt que jusqu'à la fin du dix-huitième siècle elles nous reproduisent, dans la plupart des cas, le dessin propre du maître, qu'il traçait sur le bois en y figurant chacun des traits que le tailleur d'images, artiste souvent d'un vrai talent, devait se borner à suivre exactement. C'est cette différence de rôles qui explique pourquoi le nom des graveurs sur bois est généralement si peu connu, tandis que celui de l'auteur des compositions est resté attaché et comme inhérent à l'œuvre, bien qu'il y figure rarement.

Cette reproduction, but unique du graveur, était donc un véritable fac-simile du dessin du maître ; elle eût été le dessin même, si le graveur avait su s'y conformer fidèlement, et si les procédés encore imparfaits de l'impression avaient permis de bien reproduire au tirage l'empreinte de la gravure.

C'est ainsi que j'ai vu au musée de Bâle un grand nombre de blocs en bois de poirier dessinés à la plume par le célèbre Brandt pour une édition projetée de Térence dont une partie, déjà gravée sur bois de fil de poirier, montrait la part respective du dessinateur et du graveur.

C'était, en effet, sur bois de poirier, dont la fibre est moins serrée que n'est celle du buis, et sur *bois de fil*, c'est-à-dire dans le sens longitudinal, que la gravure était exécutée, tandis que maintenant c'est sur le buis coupé dans l'autre sens, c'est-à-dire sur *bois debout*, qu'elle s'opère. Ces deux procédés offrent dans leur application de notables différences.

Sur le poirier de fil, la gravure s'opérait au moyen de pointes tranchantes ayant les unes la forme de lancettes, d'autres celle d'un canif dont le graveur se servait pour cerner les deux côtés du trait, en lui conservant l'épaisseur indiquée par le tracé même sur le bois; puis il faisait sauter, en la piquant avec une pointe appropriée à cet effet, la partie cernée, ou petit copeau, afin que le trait ainsi dégagé restât en relief, sauf à creuser plus profondément et à enlever avec la gouge les parties de bois concaves assez éloignées des reliefs pour être exposées à marquer sur le papier si elles n'étaient pas suffisamment évidées.

Il fallait déployer une grande dextérité, surtout dans les tailles croisées, pour cerner et découper, c'est-à-dire pour la *coupe* et la *recoupe*. Dans ce cas, il fallait cerner les parties à leurs quatre faces sans entamer la croisure des tailles, appelée la *croisée*, puis enlever les éclats, d'une extrême ténuité, circonscrits par la pointe avec netteté et à la profondeur requise.

Ces travaux minutieux exigeaient un temps considérable, et la gravure sur bois de poirier, où la pointe de l'artiste rencontrait souvent la fibre du bois, qui la faisait dévier en l'exposant à égrener la taille, offrait une difficulté qui ne pouvait être surmontée que par une grande adresse, une extrême attention et une perte de temps très-importante.

Aujourd'hui que l'on grave sur le bois debout et que le buis offre une surface plus compacte et plus dure que le poirier, le graveur opère avec des *échoppes-burins*, en creusant comme il le ferait s'il gravait en taille-douce sur métal, mais avec cette différence qu'on opère à l'inverse, puisqu'il faut laisser en relief les parties qui dans la taille-douce doivent être en creux.

Cette gravure sur buis debout permet donc d'obtenir plus de précision, attendu que la substance de ce bois est plus homogène et ne présente pas à l'outil les temps d'arrêt qu'il rencontrait sur le bois de fil de poirier, et, bien qu'il ait presque la dureté du métal, il n'a pas l'inconvénient de la *rebarbe*, inhérent à toute taille opérée sur un métal quelconque.

En gravant sur buis et bois debout on obtient une plus grande promptitude d'exécution, que l'on peut estimer de huit à neuf fois supérieure à celle de la gravure sur poirier et bois de fil. On peut juger par cet exposé du temps et de la patience qu'a dû exiger le grand nombre de livres à gravures sur bois exécutés au seizième siècle à Nuremberg, à Francfort, à Bâle, à Paris, à

Lyon, si l'on songe que beaucoup d'entre eux ne contiennent pas moins de deux, trois ou quatre cents compositions.

Bien qu'il fallût au *tailleur d'images* ou *d'hystoires* un véritable talent d'exécution et le sentiment de l'art pour ne pas estropier le trait du maître, cependant il n'était pas astreint comme à présent à joindre au talent en quelque sorte matériel de la coupe du bois une partie importante de la tâche que lui confient aujourd'hui la plupart des dessinateurs, qui se bornent seulement à indiquer sur le bois, soit au lavis, soit à l'estompe, l'ensemble de la composition. C'est donc au graveur de disposer et combiner ses tailles pour rendre l'effet voulu par l'artiste. Cet arrangement, cette combinaison appelée l'*enveloppage des tailles*, est une des parties les plus difficiles de l'art. Comme, en outre, les perfectionnements résultant de ce changement de procédés, ainsi que des améliorations dans les moyens de tirage et dans la fabrication des papiers, ont permis à la gravure sur bois d'aborder des effets jusque-là du domaine de la taille-douce et de l'eau-forte, il est de la plus grande importance que les graveurs sur bois soient savants dans l'art du dessin, afin de ne pas compromettre la pensée de l'artiste.

C'est en 1771, que l'Angleterre reconnut toute l'utilité de la gravure sur bois, et crut de son devoir d'encourager cet art auquel elle semblait jusqu'alors être restée étrangère. En 1771 la Société des Arts de Londres proposa un prix pour la meilleure gravure exécutée en bois. Ce fut à Thomas BEWICK que le prix fut décerné en 1775. C'est lui qui a gravé le premier sur bois *debout* en substituant pour toutes ses gravures le buis au poirier.

Cet artiste, né en 1753 à Cherry-Burn dans le Northumberland, et mort en 1828, remit en honneur la gravure sur bois. Secondé par le célèbre imprimeur BULMER, il exécuta les planches alors si remarquables qui ornent les poëmes de *Goldsmith and Parrel*, publiés en 1795, l'*History of British Birds*, en 1809, le *General history of Quadrupeds*, en 1813, et les *Fables d'Ésope* en 1816. Les gravures des fables de John Gay, qui accompagnent son édition de 1779, sont inférieures aux *Select fables*, qu'il publia en 1784.

En 1810, sous le titre de *Religious emblems*, parut une réunion de belles gravures sur bois, exécutées par les célèbres artistes G. NESBIT, Robert BRANSTON, L. CLENNELL et HOLE, d'après les dessins de J. Thurston, dans le format grand in-4°. C'est un spécimen de ce que les plus habiles artistes ont exécuté de mieux à cette époque, et l'on y vit avec étonnement la gravure sur bois rivaliser avec la taille-douce pour le paysage et la représentation figurée des quadrupèdes, des poissons et des oiseaux. Parmi les plus célèbres graveurs, dont le nombre va sans cesse croissant, il suffira de citer MM. John et Charles THOMPSON, John BYFIELD, et John JACKSON, auteur et éditeur, quant à la partie figurée, du *Treatise on wood engraving*, dont M. Chatto a composé le texte (1).

A la fin du siècle dernier, la Prusse, reconnaissant aussi l'utilité de restituer à la gravure sur bois l'importance qu'elle avait perdue, institua une chaire pour son enseignement. UNGER père, et ensuite son fils Jean-Frédéric, furent nommés professeurs de cet art qui leur est redevable de quelques progrès; mais ce fut leur successeur GUBITZ, homme fort instruit et artiste habile, qui, par l'extrême finesse de ses gravures sur bois, appela l'attention du public et des typographes sur quelques véritables chefs-d'œuvre.

De même que l'Angleterre et que la Prusse, la France sentit la nécessité d'éveiller l'attention publique ainsi que celle des artistes sur les moyens de relever la gravure sur bois et de lui rendre son ancien éclat. Dans son désir d'y contribuer, la Société d'Encouragement pour l'Industrie nationale, « ayant sous les yeux des gravures « en bois d'une rare beauté exécutées depuis peu « d'années dans des pays étrangers, et convaincue « de l'utilité qui peut résulter du perfectionnement « de la gravure en bois pour la décoration des « livres, l'instruction des enfants et le perfec« tionnement de plusieurs arts et métiers, » proposa, en ventôse de l'an XIII (1805), un prix de 2,000 francs à celui qui produirait les meilleurs résultats en ce genre. Mais les an-

(1) Ne pouvant énumérer toutes les belles publications bibliographiques exécutées en Angleterre, où figure la représentation faite avec le plus grand luxe des xylographies et gravures sur bois aux diverses époques et dans les divers pays, je manifesterai mon admiration pour les magnifiques ouvrages entrepris par M. Dibdin, aux frais de ses illustres protecteurs, lord Spencer, lord Althorp et autres. Ces reproductions ont été d'une grande utilité pour l'étude de l'art de la gravure sur bois. Nous nous bornerons à citer : *Typographical antiquities or the History of printing in England, Scotland and Ireland*, 4 vol. in-f° grand papier, 1810-1819, commencé par Ames et continué par Dibdin; — le *Bibliographical Decameron*, 1817, 3 vol. grand in-8°; — la *Bibliotheca spenceriana*, 1814-1815, 3 vol. grand in-8°; — *A Bibliographical antiquarian and picturesque tour in France and Germany*, 1821, 3 vol. grand in-8°; — *Ædes althorpianæ*, 1821, 2 vol. in-8, etc.

L'imprimeur W. Savage a publié un ouvrage intitulé : *Practical Hints on decorative printing*, et l'éditeur Samuel Light Sotheby a publié à Londres, en 1858, 3 magnifiques volumes in-f°, offrant la représentation des monuments de la gravure sur bois et des monuments de la gravure xylographique. Il est intitulé : *Principia typographica. The Block Books or Xylographic delineations of scripture history, issued in Holland, Flanders and Germany, during the fifteenth century*, etc.

De semblables publications nous rendent honteux de n'avoir que l'ouvrage de Papillon à leur opposer, ainsi qu'à celui de Jackson et Chatto.

ciennes traditions étaient tellement effacées que les concurrents eurent recours à d'autres procédés qu'à ceux de la gravure sur bois. Un encouragement fut cependant accordé à M. Duplat pour des gravures en relief, mais obtenues sur pierre, et en grande partie à l'aide d'opérations chimiques (1).

« Le but, dit M. Mérimée dans son rapport (2 février 1806), n'est donc pas atteint, et la disette des concurrents prouve du moins que votre sollicitude n'a pas été mal dirigée, lorsque vous avez entrepris de relever un art infiniment utile, qui languit parmi nous, tandis que nos voisins l'ont porté à un très-haut degré de perfection. Vous devez être surpris, Messieurs, que, dans un pays où tous les arts du dessin sont cultivés avec plus de succès que partout ailleurs, il ne se soit présenté qu'un seul artiste au concours pour le perfectionnement de la gravure en bois. »

Au concours de 1808, il n'y eut encore qu'un seul artiste qui se présenta, et, sur cinq planches qu'il envoya, une seule était gravée sur bois. Le prix fut donc de nouveau prorogé.

Cependant M. GODART, à Alençon, se fit alors connaître par des figures d'animaux exécutées pour un choix de Buffon, que publia M. Renouard, et tout d'abord se plaça au premier rang de nos artistes en ce genre (2).

En 1810, deux concurrents entrèrent en lice, M. BOUGON et M. DUPLAT, mais celui-ci avec son même procédé de gravure sur pierre, qu'il avait amélioré, et dont on peut juger par l'édition des Fables de la Fontaine, publiée par M. Renouard. M. Duplat reçut le prix de 2,000 fr.; mais son procédé fut bientôt abandonné. Les tailles ainsi exécutées sur pierre, soit au moyen des acides, soit au burin, offrent une aspérité que n'a point la xylographie. Dans ce concours les gravures sur bois que présenta M. Bougon n'atteignirent pas le but : il s'était borné à décalquer sur le bois des eaux-fortes, gravées en taille-douce, et à suivre soigneusement leurs contours avec son burin.

Au commencement de ce siècle la gravure sur bois prit à Londres un grand et heureux développement, dont on est particulièrement redevable à l'imprimeur Charles WITTINGHAM (3), qui sut habilement combiner l'art des *découpages* et des *hausses* placés dans le tympan, avec

(1) Une récompense fut aussi accordée à M. Besnard pour un mémoire et quelques gravures en relief sur cuivre jaune et sur bois.

(2) Il a exécuté, pour notre édition du *Thesaurus græcæ linguæ*, la plupart des sujets qui sont en tête de chaque volume.

(3) A la Chiswick-Press, ainsi nommée d'un village près de Londres, où j'allai visiter, en 1813, l'imprimerie de M. Wittingham, dont le fils fut mon collègue comme membre du Jury à la première exposition universelle à Londres.

les avantages qu'offrait la précision de la presse Stanhope, nouvellement inventée. L'égalité de la surface du papier fabriqué mécaniquement par des procédés tout nouveaux, et son glaçage, contribuèrent beaucoup au succès de l'impression de ces gravures. Dès lors on vit paraître un grand nombre de livres *illustrés* de charmantes vignettes, habilement gravées sur bois, par MM. NESBIT, BRANSTON, WRIGHT, THOMPSON; l'habileté du burin et la finesse des tailles rivalisèrent quelquefois avec la taille-douce (1).

D'autres imprimeurs suivirent la nouvelle voie ouverte par Wittingham, et l'on vit bientôt de très-belles impressions en ce genre sortir des diverses presses de Londres (2).

La France ne resta pas en arrière de ce mouvement. En 1810, Firmin Didot se mit en rapport avec le professeur GUBITZ, de Berlin, et lui demanda, pour le service de sa fonderie de caractères et pour son imprimerie, un grand nombre de gravures sur bois. Ces mêmes gravures sont encore en usage dans les imprimeries de France, et, multipliées au moyen du polytypage, elles figurent même sur des impressions faites à Athènes (3). Quelques-unes ont orné la grande et magnifique édition du Camoëns, imprimée en 1817, par Firmin Didot aux frais de M. de Souza. M. THOMPSON jeune, encouragé par M. Didot, quitta Londres pour venir s'établir à Paris, où il forma une école d'habiles graveurs sur bois, parmi lesquels on doit citer MM. BREVIÈRE, BEST, PORRET.

En 1824, un imprimeur distingué de Bordeaux, M. PINARD, vint s'établir à Paris, où il imprima une édition de luxe du *Temple de Gnide*. En tête de chaque chapitre est une gravure sur bois, formant vignette, due au burin de M. Thompson, et fort bien imprimée. L'exécution, sous tous les rapports, rivalise avec ce que l'Angleterre avait jusqu'alors fait de mieux en ce genre.

(1) La charmante édition de Shakspeare en 10 volumes in-18, imprimée par Wittingham en 1826, contient 60 vignettes, gravées par Thompson, qui furent jugées de beaucoup supérieures aux gravures sur bois exécutées d'après Thurston pour l'édition de luxe publiée en 1803 par Bentley. D'autres ouvrages, tels que *the Gardens Menageries of the zoological Society*, 2 vol. in-8°, 1830, et le *Tales of Animals*, sont de véritables chefs-d'œuvre.

(2) Telles sont : *One hundred Fables*, par Northcote imprimées par J. Johnson, 1828; *The Young Ladies' Book*, imprimé par Vizitelly, Branston, etc., 1829.

(3) Elles ont servi en grande partie à l'impression de l'ouvrage intitulé : *L'Hymen et la Naissance* (recueil de poésies inspirées ou commandées pour célébrer le mariage de l'empereur avec Marie-Louise, et la naissance du roi de Rome); Paris, Firmin Didot.

M. Firmin Didot a signalé le mérite de M. Gubitz, en 1816, dans la *Lettre à son fils voyageant en Grèce et dans la Troade*, en tête de l'édition de sa tragédie d'*Annibal;* Paris, grand in-8°.

L'entreprise du *Magasin pittoresque*, qui avait obtenu en Angleterre un immense succès, fut imitée non moins heureusement en France par M. Édouard Charton, dès 1833. MM. ANDREW, BEST et LELOIR, élèves de Thompson, en exécutèrent avec un grand talent les gravures dont le mérite va toujours croissant.

De tous les ouvrages en ce genre c'est celui qui approche le plus de la perfection, grâce aux soins et au talent de l'habile artiste M. Best, auquel est confiée exclusivement la partie de l'art, dessin, gravure et impression. Le *Magasin pittoresque*, dont la collection forme aujourd'hui 30 volumes in-4°, offre une encyclopédie iconographique et populaire qui a rendu les plus grands services en initiant les artisans studieux et même les gens du monde à des connaissances et des notions artistiques qui semblaient inaccessibles à l'immense majorité des lecteurs. Il est curieux, en outre, de pouvoir suivre dans ce vaste répertoire, pendant trente années, les progrès de la gravure, depuis les images encore grossières du début jusqu'aux reproductions les plus délicates des peintures des maîtres dont les derniers volumes de la collection donnent d'excellents spécimens.

Presque en même temps paraissait l'*Illustration*, cette belle et importante publication qui a obtenu un si grand succès et dont l'ensemble compose maintenant une collection de 40 volumes petit in-f°. Cette heureuse tentative, imitée aussi de l'Angleterre, a donné une vive impulsion à la gravure sur bois, et formé une nombreuse école d'habiles dessinateurs et graveurs en ce genre.

A l'exemple de ces grands recueils périodiques se sont créés depuis et successivement, dans le but de répandre parmi le peuple l'instruction, le goût de la littérature et celui des beaux-arts, un grand nombre de journaux illustrés, tels que le *Musée des familles*, le *Journal pour tous*, le *Dimanche*, l'*Univers illustré*, la *Semaine des enfants*, le *Monde illustré*, et même des journaux spéciaux, tels que la *Mode illustrée*, le *Voyage autour du monde*, et récemment une très-remarquable publication en trois langues, l'*Art pour tous*.

On se fera une juste idée de l'importance de la gravure sur bois régénérée comme moyen iconographique d'éducation pour les populations des villes, en songeant que quelques-unes des publications dont je viens de parler s'impriment à plus de cent mille exemplaires, et qu'en Angleterre, plusieurs journaux semblables ont atteint un tirage de cinq cent mille.

Mais peut-être la gravure sur bois serait-elle restée chez nous à l'état de moyen économique et commercial de reproduction de dessins sans les courageuses tentatives qui ont eu pour objet, dans ces derniers temps, de substituer dans des éditions de luxe la xylographie au procédé de la taille-douce, employée pendant tout le cours du siècle dernier et le commencement de celui-ci.

En 1837 parut le superbe ouvrage de *Paul et Virginie*, dont M. CURMER était l'éditeur et M. ÉVERAT l'imprimeur. Les nombreuses et belles gravures qui l'accompagnent furent exécutées par le concours des plus habiles graveurs de la France et de l'Angleterre, et l'on y voit figurer les noms de MM. BEST, BREVIÈRE, PORRET, LAVOIGNAT, LAISNÉ, unis à ceux de MM. BRANSTON, SMITH, STADLER, HART, S. WILLIAMS, FOLKARD. D'autres belles publications de MM. DUBOCHET, FOURNIER et autres éditeurs et imprimeurs obtinrent un légitime succès dans la voie ouverte par M. Curmer.

Parmi celles qui rivalisent jusqu'à un certain point avec la taille-douce et qui ont fait invasion dans son domaine, je me bornerai à citer l'*Histoire des peintres de toutes les écoles*, qui, en constatant les ressources qu'offre la gravure en bois, a ouvert un nouvel horizon à cette branche de l'art. Elle a pris, en effet, un développement toujours croissant en Angleterre, en France et en Allemagne, et l'on a vu à côté des plus beaux ouvrages enrichis de gravures en bois représentant les sites, les costumes et les objets d'art, les moindres ouvrages d'éducation rendus plus faciles à comprendre par l'image même des objets qui, intercalée dans le texte, l'explique tout en offrant une agréable distraction au lecteur.

L'anatomie, la chimie, la physique, les arts techniques, l'archéologie, l'astronomie, l'agriculture, enfin toutes les sciences ont pris une face nouvelle depuis cette heureuse introduction. Partout où il est besoin de donner une idée nette et sensible des choses, leur représentation par la gravure les définit mieux, en parlant aux yeux, que ne pourraient le faire les paroles.

Les bornes de ce travail ne nous permettent pas de signaler un grand nombre de publications qui font honneur à ceux qui les ont entreprises, et surtout aux artistes qui les ont exécutées avec un véritable talent.

Cette transformation et cette prodigieuse extension de la gravure sur bois n'auraient pas pu se produire sans des progrès correspondants dans la fabrication du papier, et surtout dans les procédés du tirage typographique des vignettes. L'opération de la *mise en train* des gravures, qui était à peine connue ou complétement négligée aux seizième et au dix-septième siècles, fait aujourd'hui l'objet d'une sorte de

spécialité dans les grandes imprimeries, et l'ouvrier conducteur de la presse, quand il excelle dans cette manutention délicate, est à peu près considéré comme un artiste et rémunéré comme tel.

Pour mieux faire comprendre ces deux points importants, sur lesquels repose l'avenir des développements de la gravure en relief (bois, pierre ou métal), je crois devoir ajouter à ce que j'ai dit précédemment sur les procédés actuels de la gravure sur bois, quelques détails sur ceux qui contribuent à sa parfaite reproduction.

FABRICATION DU PAPIER.

Le papier vergé et marqué par les *pontuseaux*, qui formaient des inégalités d'épaisseur provenant des formes en fil de laiton, fut remplacé par le papier vélin, dont la parfaite égalité s'obtient au moyen de toiles tissées mécaniquement avec un fil métallique extrêmement fin et qui ne permet pas d'apercevoir le *grain*. L'ancien procédé du matriçage, et de l'égouttage entre des feutres à longs poils, dont l'épais tissu gaufrait le papier en y laissant adhérer des poils, fut remplacé par un système de lisses qui, appliquées à la suite de la machine à papier, le préserva de cet inconvénient. Enfin, le desséchage du papier, qu'on exposait autrefois à la température variable de l'air, ce qui rendait sa surface rugueuse, se fit par l'application directe du papier sur des cylindres métalliques dont la température, toujours la même, le préserva de cet inconvénient et lui donna plus d'apprêt.

Si les anciens papiers avaient l'avantage d'une grande solidité, cette solidité les rendait revêches à l'impression; et, en effet, les papiers fabriqués alors avec des chiffons de *chanvre* que les lessives *à la cendre* n'avaient pas énervés autant que le sont aujourd'hui les chiffons *brûlés* par l'action trop violente des acides muriatique et sulfurique, offraient une résistance nuisible à l'impression des gravures, et le *coton*, qui leur est si favorable, n'arrivait pas encore de l'Amérique. De plus, les anciens papiers étaient fortement collés avec de la colle animale (la gélatine). Aujourd'hui la composition des pâtes, pour les papiers destinés aux impressions de gravures, a reçu de grandes améliorations, mais sans avoir encore atteint le dernier degré de perfection, qui consisterait à réunir à l'extrême solidité les qualités moelleuses qui rendent les papiers de Chine et du Japon si favorables à l'impression (1).

(1) C'est sur ces papiers que le célèbre Rembrandt imprimait ses gravures, et ce fut lui, je crois, qui en fit usage le premier, pour obtenir les merveilleux effets de ses planches, qu'il imprimait lui-même, on sait avec quel soin et quelle ingénieuse habileté!

On peut espérer que les progrès des arts chimiques et mécaniques obtiendront, sinon en totalité, du moins en partie, ce résultat.

TYPOGRAPHIE.

Jusque vers la fin du siècle dernier, la presse typographique était encore à peu près telle qu'on la voit figurée sur le titre des livres imprimés par Josse Bade d'Asch. C'était l'ancien pressoir en bois, dont la *platine* en noyer, attachée aux quatre angles avec des nerfs de bœuf, s'abaissait inégalement sur le *berceau*, recouvert d'un tympan dans lequel une couche d'épais molleton en laine s'interposait entre la platine foulante, qui était en bois, et la feuille de papier. C'est ainsi que s'opérait, au moyen d'une vis en bois, une pression inégale sur les caractères placés dans des cadres sur une table en pierre, dite *le marbre*. Les Estienne, les Jean de Tournes, les Plantins et les Elzeviers apportèrent quelques améliorations à cet ancien système : la vis en bois fut remplacée par une vis en fer; mais là s'était arrêté le perfectionnement, jusqu'au moment où Ambroise Didot et Anisson apportèrent à la presse typographique un autre progrès; le *marbre* en pierre fut remplacé par des *marbres* en fonte d'une parfaite égalité, la platine en bois, par des platines en cuivre dont la dimension permit d'imprimer la feuille de papier d'un seul coup; mais c'est en 1810 que lord Stanhope, par un système de presse tout en fonte, remplaça avantageusement les anciennes presses en bois, de même que maintenant les mécaniques, qui opèrent une puissante pression au moyen des cylindres, ont remplacé généralement les presses en fonte de lord Stanhope.

On peut donc aujourd'hui obtenir facilement un foulage beaucoup plus exact et plus énergique sans être obligé, comme autrefois, de surcharger d'encre d'imprimerie les caractères et surtout les planches gravées, afin de s'assurer, par cette masse d'encre qui empâtait et alourdissait l'ensemble de la gravure, que toutes les tailles marqueraient bien sur le papier. L'encre elle-même a été perfectionnée, et le grand nombre de rouleaux distributeurs assure une touche aussi régulière et aussi multipliée qu'on peut le désirer pour étendre l'encre bien également sur les caractères et les gravures sur bois.

Mais, indépendamment de ces importantes améliorations, le haut degré de perfection auquel est parvenue l'impression des gravures en bois résulte :

1° De l'heureuse idée d'obtenir des nuances ou dégradations de tons au moyen de découpages en papier ou carton mince placés dans le tympan par l'intermédiaire duquel se communique la pression et qui la rendent plus ou moins forte

à telle ou telle place voulue : ainsi à l'endroit où une *hausse* est placée la pression fait adhérer au papier une quantité d'encre proportionnellement plus considérable selon le degré d'épaisseur de cette *hausse ;* tandis que par les *découpages* on obtient un effet inverse : la pression, devenue plus légère aux endroits où l'on veut obtenir des teintes plus claires, fait adhérer moins d'encre au papier (1).

Par ces dégradations de nuances, les gravures sur bois offrent maintenant un charme dont elles étaient entièrement privées autrefois, et qui est dû surtout à l'habileté de l'ouvrier imprimeur de vignettes, qui, par ces hausses et découpages taillés avec intelligence, et par la précision qu'il apporte aux diverses parties de son travail, transmet en quelque sorte aux gravures le sentiment qu'il a de la couleur et la délicatesse de son goût.

2° De l'application du procédé de glaçage de chaque feuille de papier que l'on intercale entre deux feuilles de cuivre ou de zinc et que l'on fait passer toute mouillée, avant d'être imprimée, entre deux forts cylindres, ce qui aplanit les moindres aspérités du papier, en sorte que l'impression reçoit un vif éclat sur cette surface glacée dont la parfaite égalité fait briller l'encre.

On ne doit donc pas s'étonner si, avant tous ces perfectionnements, l'art de la gravure sur bois ne pouvait offrir que des épreuves où les inégalités d'impression reproduisaient le dessin primitif des maîtres d'une manière tellement imparfaite que, pour juger du mérite d'une planche ancienne, il faut réunir plusieurs exemplaires, afin de choisir tantôt dans l'un, tantôt dans l'autre, les parties que le hasard a mieux fait venir à l'impression, et reconstituer ainsi un ensemble satisfaisant, qui puisse donner une juste idée du dessin primitif.

Récemment, des résultats très-avantageux ont été apportés par la *galvanoplastie* à la gravure en relief sur cuivre, au moyen d'un procédé ingénieux qui permet d'avoir facilement des tailles croisées, aussi difficiles à exécuter en relief qu'elles sont faciles en taille-douce. Par des essais que nous avons faits comparativement pour nos éditions *elzeviriennes* d'Horace et de Virgile (2), nous avons reconnu qu'on pouvait atteindre à une bien plus grande finesse d'exécution par ce procédé que par l'emploi du bois, quelle que soit l'habileté de l'artiste.

Mais, si l'exécution *typographique* s'approche du dernier degré de la perfection en ce qui concerne l'impression, il n'en est pas de même, comme nous venons de le dire, de la fabrication du papier, qui n'a pas encore acquis toutes les qualités *moelleuses* que les Chinois obtiennent de la pâte faite avec le bambou, ni une égalité parfaite dans la disposition des fibres, ce qui est une condition indispensable pour obtenir tout l'effet que doit produire la gravure, puisque là où dans le papier se trouve un *clair* ou une *épaisseur,* la surface n'étant plus plane dénature l'effet et change du tout au tout le résultat que le graveur a voulu obtenir.

L'encre, quoique maintenant mieux broyée par des cylindres mus par la vapeur, laisse encore quelques perfectionnements à désirer. La confection des rouleaux et la matière qui les compose peuvent encore s'améliorer et les mieux préserver de l'influence atmosphérique : l'expérience, le travail, peut-être même le hasard, feront encore d'heureuses découvertes (1).

Après avoir vu la gravure sur bois prendre une extension considérable au XVI[e] siècle et répondre alors au goût général de l'Allemagne, de la France et des autres pays, puis tomber dans un profond discrédit, on peut se demander s'il en sera de même de l'immense développement que la gravure en relief a repris de nos jours. Nous ne le pensons pas. La nécessité de faire tout comprendre promptement, de tout communiquer rapidement au moyen des chemins de fer et de l'électricité, a trouvé dans

(1) Ce système des hausses et des découpages s'applique aussi bien à l'impression par les cylindres des *mécaniques*, que par la platine des presses Stanhope.

(2) C'est à M. Frédéric Huyot qu'on est redevable de ces charmantes gravures.

(1) En 1820, mon frère et moi nous avions adopté l'emploi des rouleaux en gélatine et renoncé aux balles en peau de chien, usitées jusqu'alors dans l'imprimerie. Notre cousin Jules Didot persistait dans l'emploi des balles, et voulait nous engager dans un pari considérable, sûr qu'il croyait être qu'avant six mois nous renoncerions à cette innovation. L'expérience lui aurait fait perdre ce pari ; et cependant cette même expérience nous a depuis fait reconnaître que les balles en peau de chien ont certains avantages qui nous les feraient préférer si les soins pénibles qu'exige leur emploi permettaient maintenant d'y recourir. Aujourd'hui nul ouvrier *pressier* ne voudrait s'astreindre à ce qu'offre de rebutant la préparation quotidienne des balles à imprimer, et cependant il nous fallut lutter longtemps contre le mauvais vouloir des ouvriers pour substituer aux balles l'emploi des rouleaux gélatineux, qui rendent le travail si facile.

Sans cette invention des rouleaux gélatineux et leur application aux presses à cylindres dites *mécaniques*, l'emploi de ces belles machines, qui annulent le labeur pénible de l'ouvrier pressier, eût été impossible ; et cependant c'est aussi contre ces machines à imprimer que se sont insurgés les ouvriers qui les ont brisées lors des révolutions de 1830 et de 1848. Il n'en serait plus de même aujourd'hui. Bientôt le peu d'ouvriers travaillant encore à la presse à bras que l'on rencontre dans quelques imprimeries aura disparu. Ce que leur travail avait de pénible est remplacé par l'action de la vapeur, et néanmoins, chose remarquable, le salaire s'est accru en proportion inverse de la peine : bientôt les ouvriers renonceront aux presses à bras comme ils ont renoncé au labeur pénible des tampons en cuir pour distribuer l'encre sur les formes. Chaque jour la force cède à l'intelligence, qui la domine et l'annule.

les procédés typographiques appliqués à la gravure un moyen qui correspond merveilleusement à cette activité dévorante qui passionne le monde. Les procédés de l'impression en taille-douce sont trop lents pour pouvoir suffire à tout représenter instantanément, et cet art a des bornes prescrites, tandis que la gravure en relief, au moyen des progrès que nous avons signalés et qui n'ont pas encore atteint leur dernière limite, paraît assurée d'un avenir aussi durable que le sera la curiosité humaine (1). En offrant sous une forme agréable la réalité des objets, qu'elle rend faciles à comprendre, elle influera plus qu'on ne le pense sur la rectitude des idées, et l'instruction générale, en devenant plus attrayante aux élèves, sera moins pénible aux instituteurs.

A l'instant où je termine cet Essai, dont l'impression est commencée depuis longtemps, deux magnifiques ouvrages, où la gravure sur bois s'offre sous un nouvel aspect, viennent de paraître, fort bien imprimés, l'un chez M. Lahure, l'autre chez M. Claye. M. Gustave Doré, reprenant avec un véritable sentiment de l'art les traditions des anciens maîtres, et mettant à profit tout ce que les procédés perfectionnés de la typographie et de la papeterie lui permettaient de tenter, a confié à nos plus habiles artistes l'exécution des dessins tracés de sa main sur le bois, pour l'édition de l'*Enfer du Dante* (1), publiée par M. Hachette, et celle des *Contes de Perrault*, publiée par M. Hetzel. L'application sur le papier blanc d'une teinte bistre ajoute au mérite de la gravure, en adoucissant ce que la taille sur bois a quelquefois d'un peu rude. Mais cette teinte uniforme aurait pu être mieux utilisée, et je regrette que, pouvant profiter de l'avantage de cette seconde planche, M. Doré n'ait pas songé à y ménager en certains endroits des clairs qui auraient laissé apparaître dans tout son éclat la blancheur du papier sur lequel cette teinte bistre a été uniformément superposée. C'est par ce procédé, si bien employé dans les camaïeux de Burgmair et de Baldung, que ces habiles artistes ont pu obtenir des points lumineux qui, utilisés avec art, donnent à leurs gravures plus de modelé et d'éclat.

L'énumération des ouvrages ornés de gravures sur bois, dont le nombre se multiplie maintenant en France, en Angleterre et en Allemagne dans une proportion telle, qu'on y doit reconnaître une nécessité de notre époque fondée sur l'utilité et l'agrément, nous entraînerait trop loin. Ce sujet exigerait, vu son importance, une autre publication plus spéciale, où seraient appréciés les divers mérites des artistes dessinateurs et graveurs sur bois, dont le nombre s'accroît sans cesse et dépasse aujourd'hui de beaucoup ce qu'il put être à l'époque où la xylographie appliquée à la typographie reçut son plus grand développement.

(1) La photographie, cette nouvelle merveille qui permet de reproduire les objets aussi rapidement que l'électricité rapproche les distances, ferait entrevoir la possibilité de remplacer la gravure sur bois, si l'emploi des procédés chimiques qu'elle exige ne semblait un obstacle insurmontable, du moins sous le rapport de l'économie.

(1) Rien ne pouvait mieux convenir à la gravure sur bois que les sujets de ce poëme, où les ténèbres peuvent être si bien rendues par les effets qu'elle obtient plus complétement et plus facilement que ne le peut la gravure en taille-douce. C'est le seul point où, quant à la question d'art, la gravure sur bois l'emporte sur la taille-douce.

ADDITIONS ET CORRECTIONS.

Col. 16, ligne 29, Treschel, *lisez* Trechsel; ligne 40, Gollzius, *lisez* Goltzius.

Col. 19, ligne 18 en remontant : de Geofroy Tory, *lisez :* attribuée à Geofroy Tory.

Col. 24, ligne 17 ; *effacez ces mots :* et même du petit Bernard.

Col. 32, aux notes, ligne 8 : Saint-Germain, *lisez* Saint-German; Pfarkecher, *lisez* Pfarbecher; ligne 3, Jean Taberith, *lisez* Jacob Taberith; les lettres P. P., *lisez* F. P.

Col. 38, ligne 10 : Baubege, *lisez* Bamberge.

Col. 41, ligne 18, Christophe Egenolf, *lisez* Christian Egenolff.

ADD. I. — Col. 41, avant le sommaire intitulé École Hollandaise et Flamande, *ajoutez :*

Le recueil de Vincent Steinmeyer.

En 1620, un imprimeur de Francfort-sur-Mein, V. Steinmeyer, réunit en un album in-4° oblong un choix d'épreuves des anciens bois conservés dans le fonds des imprimeurs-éditeurs qui l'avaient précédé, principalement ceux de Henri Steyner, d'Augsbourg, et de Christian Egenolff, de Francfort. Cet ouvrage curieux, très-rare, même en Allemagne, porte le titre suivant :

Newe Künstliche, wohlgrissene, unnd in holtz geschnittene Figuren, dergleichen niemahlen gesehen worden. Von den fürtrefflichsten, künstlichsten unnd berühmbtesten Mahlern, Reissern, unnd Formschneydern, als nemblich, Albrecht Dürer, Hanss Holbeyn. Hanss Sebaldt Bœhem, Hanss Scheuflin unnd andern Teutscher Nation fürtrefflichsten Künstlern mehr. Allen Mahlern, Kupferstechern, Formschneydern : auch allen kunstverstændigen, unnd derselben Liebhabern, zu Ehren und gefallen : wie auch der angehenden Kunstliebenden Jugendt zu nutz und befœrderung in Truck geben. C'est-à-dire : *Nouvelles figures artificielles exécutées sur bois, telles qu'on n'en a jamais vu de pareilles, par les plus excellents et les plus célèbres peintres, dessinateurs et graveurs, A. Dürer, H. Holbein, S. Beham, H. Schaufelein et autres excellents artistes de la nation allemande, etc., etc.*

Ce titre pompeux, qui a dû contribuer à la réussite de cette spéculation, est, ainsi que l'idée principale de cette opération, une imitation du *Künstliche wolgerissene new figuren*, ainsi que du *Künst und Lehrbüchlein* de Sigismond Feyerabend, publiés l'un en 1578 et le premier en 1582.

Le recueil de Steinmeyer ne tient pas tout ce que promet son titre : on n'y voit point de pièces d'Albert Dürer; deux ou trois seulement d'entre elles pourraient être attribuées à Holbein comme dessinateur. Sebald Beham n'y figure que pour 7 pièces, et 3 seulement portent la marque de Schaufelein. Mais cet éditeur a mis en tête de son livre une préface aussi importante pour l'histoire de la gravure que l'est, dans ce recueil de 333 pièces, une cinquantaine de planches dont il est aujourd'hui très-difficile ou même impossible de retrouver l'origine et qui peuvent ainsi être considérées comme inédites. Cet avertissement, document précieux à cause de la position de Steinmeyer au foyer même de l'école allemande, nous fournit les noms d'une demi-douzaine de dessinateurs et graveurs sur bois négligés ou inconnus. A ce titre, j'ai cru devoir en donner une analyse succincte.

Avertissement au lecteur ami des arts et intelligent.

« Doués de beaucoup de goût et pleins d'es-
« time pour les arts de la peinture et de la gra-
« vure, comme il résulte du grand nombre de
« bois qu'ils ont laissés et dont j'ai hérité, mes
« ancêtres (*meine Voreltern*) (1) se sont imposé

(1) Les plus anciens de ces bois (il y en a de très-archaïques, d'autres datés de 1520) étaient probablement en la possession du prédécesseur de Henri Steyner, qui imprimait à Augsbourg de 1531 à 1552. Vers 1550 ils devinrent la propriété de Christian Egenolff,

« beaucoup de soins et de peine pour les faire
« exécuter par les artistes (*Reissern*) les plus ex-
« cellents et les plus en renom. Comme j'en pos-
« sède un grand nombre, des peintres distingués,
« des connaisseurs, les ont vus chez moi tandis
« que je préparais une édition du *Miroir de*
« *l'une et l'autre fortune* (Trostspiegel in Glück
« und Unglück), de l'illustre orateur et poëte
« François Pétrarque, l'édition précédente étant
« tout à fait épuisée. Cet ouvrage renferme un
« grand nombre de très-belles gravures dessinées
« et gravées par un maître excellent et très-re-
« nommé et d'un talent tel qu'on peut le com-
« parer à Albert Dürer, sans qu'on puisse dire
« pourtant que ce soit lui. Mais qu'importe !
« l'œuvre loue son auteur. Ces artistes m'ont
« donc invité à éditer ces belles planches en les
« accompagnant seulement d'un distique latin
« et de deux vers allemands, comme on le voit
« dans le Pétrarque. J'ai dû me conformer à ce
« désir et faire tirer à part cette suite. Comme
« j'avais en outre beaucoup d'autres bois artis-
« tiques d'un grand maître déjà insérés dans les
« *Offices de Cicéron*, et aussi quelques au-
« tres planches de Hans Holbein, de Hans Se-
« baldt Bœhem (Beham), Hans Schauflin et autres
« artistes célèbres, je les ai jointes aux premières,
« afin de composer un beau recueil, de telle ma-
« nière qu'on trouvera dans ce volume 338 gra-
« vures sur bois renouvelées, mais bien dessinées
« et bien exécutées. »

Steinmeyer, suivant l'exemple que lui avait donné, en 1573, le savant imprimeur de Strasbourg Bernard Jobin (voir col. 23), fait ensuite une revue des artistes qui ont concouru à la gravure sur bois en Allemagne. L'histoire de l'art lui doit ainsi un document presque contemporain, précieux dans l'état de pénurie où nous sommes en fait de renseignements sur les artistes *Formschneider*.

« Comme les belles planches de ce recueil,
« continue-t-il, ne sont pas toujours signées (1),
« je crois nécessaire de rapporter, mais seu-
« lement en abrégé, les noms des plus célèbres
« peintres et artistes qui ont fleuri depuis cent

imprimeur de Francfort, ainsi qu'on le voit par son édition allemande des *Offices* de Cicéron, de 1551 ; il s'en servit jusque vers 1564. A cette époque ils furent cédés en partie à Sig. Feyerabend, et dans l'année 1604, ils échurent à Vincent Steinmeyer, qui, d'après sa déclaration, doit être un des descendants, soit d'Egenolff, soit des Feyerabend. On sait seulement, quant à sa famille, qu'un libraire du nom de Paul Steinmeyer, peut-être le père de Vincent, exerçait à Francfort en 1576. Une cinquantaine de ces bois curieux se voyaient encore en 1820 dans la bibliothèque du prince d'OEttingen-Vallerstein et ont fait partie à cette époque d'un choix de 108 bois réimprimés, pour en faire des cadeaux, sous le titre de *OEttingen-Wallersteinisches Museum*.

(1) En effet, une douzaine seulement d'entre elles portent soit une marque, soit un monogramme.

« ans et plus, époque où l'art était à son point
« le plus élevé. D'abord se présente Martin
« SCHOEN, peintre et l'un des plus célèbres gra-
« veurs sur cuivre, ainsi que LUCAS de Leyde.
« Puis Albert DÜRER, le plus célèbre des peintres
« et des artistes, graveur sur métal et sur bois,
« à la fois sculpteur, mathématicien et archi-
« tecte. Pendant sa vie a joui également d'une
« grande renommée l'incomparable artiste et
« peintre MATHES (Mathieu Grünewald), d'As-
« chaffenbourg, dont les tableaux se voient encore
« à Lessheim près de Colmar, ainsi que dans la
« cathédrale de Mayence, à Aschaffenbourg et
« ailleurs. — Le très-illustre peintre Johann
« HOLBEYN, de Bâle, devenu si célèbre par ses
« peintures, qu'il a surpassé tous les autres, Dü-
« rer excepté. A cause de son mérite le roi
« Henri VIII l'a appelé en Angleterre et l'y a tenu
« en grand honneur. Il y est mort et ses obsèques
« y ont été célébrées avec grande pompe.— Hans
« Sebaldt BEHM (Beham), de Nüremberg, bour-
« geois de Francfort, dessinateur excellent,
« peintre et graveur sur cuivre, bien connu par
« ses productions, et qui mourut à Francfort, en
« 1550, âgé de cinquante ans. — Lucas CRA-
« NACH, de Wittemberg, dont on voit encore les
« tableaux en Saxe et ailleurs. — Hans BAL-
« DIAN (Baldung) Grün, de Strasbourg. —Chris-
« tophe AMBERGER, de Nuremberg. — Georg
« BENCZ (Pencz), peintre et graveur sur cuivre.
« — Hans SCHEUFFLIN, de Nuremberg. — Jacob
« BINCK. — Albert ALTDOERFFER.— Henri AL-
« TENGRAFF (Aldegrever), de Westphalie. —
« Lamprecht SCHWAB. — Jacob SIGMEIER. —
« Johan BURGMEIER (Hans Burgmair). — Ma-
« nuel TEUTSCH, à Berne. — Henri VOGTHERS,
« de Strasbourg. — Jean TEUFFEL. — Florian
« ABEL. —Tobias FENDT. — Les deux BOXBER-
« GER, de Saltzbourg (1). — Virgilius SOLIS,
« de Nuremberg. — Tobias STIMMER, de Schaf-
« fouse. — Jost AMMON de Zurich, à Nurem-
« berg. — Enfin le célèbre peintre Christophe
« SCHWARTZ, de Munich. »

Bien que nous ne reconnaissions dans ce recueil aucune planche que l'on puisse attribuer avec certitude à Albert Dürer, Steinmeyer consacre trois pages à la biographie de ce maître.

Voici celles des planches de ce recueil dont on peut reconnaître l'origine et dont la plupart ont servi à des publications très-diverses, suivant l'usage des libraires spéculateurs de Francfort et de Nuremberg (2).

(1) Hans Bocksberger a gravé en 1571 avec Jobst Amman et S. Feyerabend, des *Bibliorum icones*, éditées par Jérôme Feyerabend, à Francfort.

(2) Cette habitude d'utiliser les bois en réserve, que nos anciens libraires de Paris et de Lyon avaient empruntée à l'Allemagne, était tellement générale, qu'on remarque dans la première édition d'ouvrages publiés en 1520 ou 1530, à Nuremberg, à Augsbourg, à Franc-

210 parmi les premières appartiennent au *Trostspiegel Fr. Petrarchi*, Francfort-sur-Mein, Christian Egenolff, 1572, in-fol. Ce livre contenait deux sortes de gravures. Une suite, de grandeur uniforme, qui figure en partie dans le Recueil de Steinmeyer, est due, à ce qu'on croit, à Hans BURGMAIR et à ses aides. Les scènes de cruauté qu'elle retrace trop souvent, peignent avec fidélité les mœurs et l'état des esprits au seizième siècle. Une autre suite de gravures, plus anciennes et plus grandes, ne reparaît pas dans le livre de Steinmeyer.

Une trentaine de planches ont fait partie du *Teutsch Cicero*, Augsbourg, Henri Steyner, 1535, in-fol. Les planches de cette traduction sont attribuées à Burgmair et quelques-unes à Hans SCHAUFELEIN.

Une soixantaine de planches, dont quelques-unes proviennent du *Teutsch Cicero* de Steyner, sont tirées du *Vonn Gebüre und Billicheit* (*Offices de Cicéron*), in-fol., Francfort, Chr. Egenolff, 1531, in-fol. Ce livre est une réunion de bois de diverses grandeurs et de diverses mains, dans lesquels on reconnaît aussi des figures de H. Burgmair. La première édition de cette traduction avait paru chez H. Steyner, à Augsbourg, en 1531, avec 103 figures de Burgmair.

Une dizaine d'autres planches ont fait partie d'une version allemande de l'ouvrage latin de Barletus, contenant l'histoire de *Scanderbeg*, Augsbourg, Henri Steyner, 1533, in-fol. Mais dans cette publication on avait déjà utilisé des bois plus anciens et de diverses provenances. On trouve ensuite des bois ayant servi à une traduction allemande du traité latin d'économie rurale de Pierre de Crescence, publiée en 1583, à Francfort, par S. Feyrabend, in-fol. Ce livre contient un grand nombre de bois de diverses origines.

On a emprunté à une édition de Boccace de très-belles planches de Schaufelein (n°s 329, 331), portant son monogramme ⊏— H. La dernière, les *fiançailles*, a été jugée digne d'être copiée en 1530 dans un livre intitulé *Schertz mit der Wahrheit*, chez Ch. Egenolff, et reproduite dans la belle publication de R. Weigel, sur les gravures des principaux maîtres (1). La planche de la page 264, représentant saint Luc écrivant sur un pupitre, également signée de Schaufelein, est inconnue à Bartsch et n'est pas sans mérite.

fort, à côté de gravures de Schaufelein et de Bürgmair, des planches remontant au temps des xylographes; certaines d'entre elles, qu'on devrait croire inédites, ont même leurs filets d'encadrement détériorés par le nombre des tirages. Afin de pouvoir les ajuster à la largeur de la page, quelques-unes de ces planches ont été sciées par le milieu. On voit que notre époque n'a fait que continuer sous ce rapport les traditions du vieux temps.

(1) *Holzschnitte berühmter Meister*, Leip., 1840, in-f°.

La gravure n° 334, le portrait de Charles-Quint, est tirée du *Fronsperger's Kriegsrechten*, Feyrabend, 1566, in-fol.

Les marques qui se rencontrent, en outre de celles de Schaufelein et de Burgmair (H. B.), sont:

Celle de Hans WEIGEL, H. W. (p. 227). Cet Hans Weigel, éditeur qui sur ses livres a pris le titre de *Formschneider*, publiait à Nuremberg, en 1577, un livre intitulé *Habitus præcipuorum populorum*, pet. in-fol. Notre planche porte un second monogramme H B. Elle est tirée du *Trostspiegel*.

La planche de la page 320, qui représente une réunion très-animée sur une place publique où trône un empereur, porte ce monogramme VA que Bartsch ni Brulliot, qui citent cette planche, n'ont pu déterminer.

La page 333 porte la marque de Jobst Ammon, IA, et la page 340 celle de Virgile Solis, V. S.

Je dois faire observer, à propos de ces marques de graveur, d'un usage fréquent dans les livres allemands de cette époque, que les imprimeurs ou éditeurs, ayant, ainsi que nous venons de le constater, l'habitude de faire concourir plusieurs artistes à une publication importante ou même d'y introduire des bois plus anciens qu'ils tenaient en réserve, on ne doit pas, comme on le fait trop souvent en bibliographie, décerner l'illustration entière d'un livre à l'artiste dont on rencontre la marque dans le cours de l'ouvrage, sans s'assurer que toutes les planches sont du même dessinateur.

Il reste à signaler comme pièces remarquables au point de vue de l'histoire de l'art : celle de la page 247, un bal, scène d'un goût flamand archaïque (1); — Une scène de torture (tirée du *Trostspiegel*), p. 274;—Un massacre, p. 275; — Une scène de peste, très-bien rendue, avec la date de 1580, p. 277; — Un incendie, p. 281 (tirée du *Trostspiegel*); — Une planche dans le goût de Dürer, p. 308; elle est tirée des *Offices* de Cicéron; — La gracieuse composition, p. 338, qu'on trouve en tête du *Scanderbeg* de Barletus et surtout les deux belles planches de la p. 315, dont la première représente une diète impériale, et la seconde, divisée en deux parties, le jugement de Salomon et la femme adultère. Pour la science, le mouvement, l'expression des physionomies, cette page ne serait pas indigne de la main d'Holbein. Le pilier inférieur porte la date de 1539. Malheureusement la planche est fatiguée et le tirage laisse beaucoup à désirer. Il y a, p. 320, un groupe de musiciens et plus loin un portrait de Ulric de Hutten, qui pourraient bien aussi avoir été dessinés par Holbein.

(1) Elle provient d'une édition d'un roman de chevalerie intitulé *Von eines kuniges Tochter von Franckreich*, pet. in-fol., sans lieu ni date, mais imprimé à Strasbourg par Grüninger, vers 1500.

Il est remarquable que beaucoup de planches du recueil de Steinmeyer sont bien mieux tirées qu'elles ne l'ont été par Egenolff, soixante-dix ans plus tôt. A ce point de vue elles conservent du mérite aux yeux de l'amateur, et il est à regretter que l'exemple de cette publication n'ait pas été suivi par un plus grand nombre d'imprimeurs de l'Italie et de la France.

Col. 44, ligne 19 : Bartilmew, Penne, *ôtez* la virgule; ligne 21, Gillinam, *lisez* Gilliam, ligne 29, Cramer, *lisez* Cranmer.

Col. 45, ligne 3 en remontant (à la note): Carle von Mander, *lisez* Carl van Mander.

ADD. 2. — Col. 47, après le premier alinéa *ajoutez :*

Le Musée de Bâle possède aussi les épreuves imprimées d'un seul côté et avec grand soin de l'*Alphabet des paysans*, d'une dimension plus petite que celui de la *Danse des morts*, et un autre alphabet d'une dimension encore moindre et non moins bien imprimé d'un seul côté représentant des enfants jouant à divers jeux.

ADD. 3.— Col. 53, remplacer le 1er paragraphe par : *Autres témoignages.*

Indépendamment du témoignage contemporain de Bourbon de Vandœuvre, on a celui d'un autre contemporain, homme aussi savant que bien informé de tout ce qui concerne la bibliographie. Le célèbre Conrad Gesner de Zurich, dans le supplément à ses *Partitiones theologicæ Pandectarum universalium* publiées à Zurich en 1518, dit qu'il a vu les *Figures de la mort* gravées d'après les dessins originaux de l'excellent peintre Jean Holbein et imprimées séparément (*seorsum*) à Lyon chez les Frellon en 1547, et qu'en tête de chacune de ces gravures, au nombre de cent, est un argument en latin, et au bas un quatrain en français (1).

(1) *De Theologia.* Titulus VIII, pars 5. Ce chapitre est ainsi intitulé : *Picturæ rerum et historiarum Sacrarum in libris impressis.* Il contient ce passage :

Picturæ Veteris Testamenti numero 100 seorsum excusæ. Lugduni apud Frellonios, 1547, in-4°, chartis 13. Singulis paginis picturæ singulæ continentur : (ut in sequentibus etiam omnibus) argumentum singulis latine inscribitur, et tetrasticon metris gallicis subjicitur. Expressæ sunt autem picturæ ad archetypa Joann. Holbenii clarissimi in Germania pictoris.

L'exemplaire où j'ai copié ce passage est à la bibliothèque de Bâle; il a appartenu à Basile Amerbach, dont il porte la signature autographe. En voici le titre : *Pandectarum sive Partitionum universalium Conradi Gesneri Tigurini medici et philosophiæ professoris libri XXI.*

Au milieu du titre est un charmant fleuron dessiné par Holbein.

Au bas du titre : Tiguri excudebat Christophorus Froschoverus anno MDXCVIII.

Dans le cours de l'ouvrage on voit les lettres initiales de la *Danse des morts.*

Dans un supplément à cet ouvrage (p. 86) on lit cet autre passage : « Imagines mortis expressæ ab op- « timo pictore Johanne Holbein, cum epigrammatibus « Geo. Æmylii, excusæ Francofurti et Lugduni, « apud Frellonios, quorum editio plures habet pictu- « ras. Vidi etiam cum metris gallicis et germanicis, « si bene memini. » L'édition de Francfort citée dans cette note m'est inconnue, mais Gesner aura voulu parler de quelque édition d'Augsbourg ou de Cologne qui contient une traduction en allemand.

Col. 61, ligne 6 en remontant, à la note : Charles Mechel, *lisez* Chrétien Méchel.

ADD. 4. — Col. 63, avant ces mots en sommaire : De Lützelburger, *ajoutez*.

Il suffit d'avoir vu à Bâle les dessins originaux dont Holbein a couvert les marges de son exemplaire de l'*Éloge de la Folie*, et qu'il a tracés à la plume, pour juger de la ressemblance de ces dessins avec ceux des *Simulacres de la mort* de la collection d'Arundel. La similitude entre l'exécution de l'Astrologue, sign. N, f° 4 verso, et celle de la composition de l'Astrologue dans les *Simulachres de la mort*, suffirait pour prouver que les deux dessins sont de la même main (1).

ADD. 5. — Col. 65, article de la marque HL, ligne 8, après ces mots : une de ses compositions, *ajoutez :* Un de ses plus beaux dessins au Musée de Bâle ne porte que les lettres HOL, la place n'ayant permis à Holbein d'y insérer que ces lettres; d'autres dessins sont signés HOLB, et d'autres ont quelquefois seulement HH.

ADD. 6. — Col. 73, 1er alinéa. Dans un récent voyage à Bâle, j'ai vu une Bible in-f° en latin, imprimée à Lyon par les frères Trechsel, à la date de 1538, année de l'apparition de ces figures dans le format in-8° et de celle des *Simulacres de la mort* chez les mêmes imprimeurs. Cette Bible contient 89 gravures identiquement les mêmes que celles qui figurent dans l'édition in-8° où elles sont au nombre de 92 (2).

(1) Ce précieux exemplaire, auquel les conservateurs du musée de Bâle ne permettent de toucher qu'avec les précautions et le respect qu'il mérite, forme un volume in-4° à grandes marges ; il n'a point de titre, et se compose de plusieurs parties imprimées par Froben, dont on voit la marque avec ses devises en hébreu, en grec et en latin, placées à la fin ; il commence ainsi :

1° In hoc opere contenta : Ludus Annæi Senecæ de morte Claudii Cesaris, nuper in Germania repertus, cum scholiis Beati Renani.

2° Synesius Cyrenensis de Laudibus Calvitii, Johanne Phrea Britanno interprete, cum scholiis Beati Renani.

3° Erasmi Roterodami Moriæ encomium, cum commentariis Gerardi Listrii trium linguarum periti.

4° A la suite, même format, même caractère, même papier, les *Opuscula Plutarchæa*, où on lit à la fin : Basileæ in ædibus Johannis Frobenii Hammelburgensis, mense augusto anno MDXIIII, ce qui me fait croire que les ouvrages qui précèdent sont de la même date.

(2) A la page 423, une gravure représentant le prophète Jonas et la baleine n'est point de Holbein ; le dessin en est ignorant et grossier, ainsi que la gravure.

Des quatre planches en tête des *Simulacres de la mort*, lesquelles, quoique d'un format autre que les planches de la Bible, figurent cependant dans l'édition in-8°, la première seulement (Dieu créant la

Voici le titre de cette belle édition, qui est conservée au Musée de Bâle :

Biblia utriusque Testamenti juxta wulgatam et eam, quam haberi potuit emendatissimam, additis rerum præcipuis in locis iconibus, etc.

Au milieu du titre est la grande marque des Trechsel avec les mots *Usus me genuit*, et au bas : *Lugduni, apud Ugonem a Porta*, 1538.

A la fin de l'Apocalypse on lit dans le cartouche : *Excudebant Lugduni Melchior et Gaspar Trechsel fratres*, 1538.

Ce livre, ainsi que les belles épreuves de l'*Alphabet de la Danse des morts*, de celui *des Paysans* et de celui *des Enfants*, a été donné par M. Vischer avec un grand nombre d'autres dessins et gravures sur bois de Holbein au Musée de Bâle, sa patrie.

L'impression de cette édition in-folio est nécessairement antérieure à celle des gravures format in-8° accompagnées des quatrains de Corrozet que Trechsel imprima la même année. Cette Bible in-folio dut être commencée au moins un an auparavant. Les gravures étaient donc arrivées à Lyon ainsi que celles des Simulacres, dont la première figure dès le commencement de la Bible, au plus tard en 1536 ou 1537 ; mais ce qui est plus remarquable, c'est qu'il paraît qu'une édition d'une Bible allemande, imprimée à Zurich en 1530 par Froschover, offre des imitations de ces compositions.

Des quatre premières planches des *Simulacres de la mort*, la première et la seconde (la création de la femme et la planche d'Adam et Ève), pouvaient seules convenir à l'illustration de la Bible. Or on s'étonne de voir que la seconde seulement a été remplacée par une autre composition, évidemment de Holbein, et gravée du même burin. Cette planche est exécutée dans la même proportion que toutes les autres, tandis que la première seule est identiquement de la même dimension que celle des *Simulacres* de Holbein, et par conséquent d'un format autre que la seconde et les suivantes, ce qui fait une disparate singulière.

Une autre Bible, également au Musée de Bâle, offre un grand intérêt ; en voici le titre :

Biblia veteris Testamenti et historiæ artificiosis picturis effigiata. — Biblische historien künstlich fürgemalet. Francof. apud Hermannum Gulffericum anno 1534.

Le titre, d'un beau style, est de Holbein, dont il porte la marque IB. En tête est une Gloire avec ces mots *ere. sei. gott. in. der. hoe. fred. auf ae...* Sur les montants sont en pied les figures de *Jesaias* et *Michaeas*, au bas une charmante composition de la Nativité, avec la marque HB, le tout du plus beau style et très-bien gravé (1).

Les 138 gravures de ce volume sont pour la plupart des copies des compositions de Holbein pour sa Bible ; elles sont faites à rebours et avec quelques modifications, la dimension étant en longueur au lieu d'être en largeur. La gravure est inférieure.

A la suite du même volume, même format, même imprimeur, vient le *Novi Testamenti Jesu Christi historia effigiata una cum aliis quibusdam iconibus* ; au milieu de la page on voit Jésus-Christ faisant une allocution, et au fond sont les trois croix. Au bas on lit : *Das new Testament und histori Christi fürgebildet Franc. apud Herm. Gulffericum*, sans date.

La gravure est du même style que les précédentes ; le dessin semble être de Holbein.

Vient ensuite l'Apocalypse, même format, même impression ; ainsi intitulée : *Apocalypsis S. Joannis*. Au milieu de la page on voit Jean dans l'île de Pathmos et au-dessous : Dei offenbarung S. Joannis. *Francofurti excudebat Hermannus Gulffericus*, 1535.

Ces gravures doivent être les mêmes que celles qui accompagnent l'édition du Nouveau Testament et de l'Apocalypse imprimés à Bâle, en 1523, par Thomas Wolf (2), et dont le superbe titre historié, évidemment de Holbein, porte le nom du graveur Hans Lützelburger.

Col. 73, ligne dernière : Blyfield, *lisez* Byfield.

Col. 74, ligne 18 en remontant : François Regnault, *lisez* Pierre Regnault.

ADD. 7.— Col. 76, après le second alinéa, *ajoutez :* Il paraît que quelques encadrements et particulièrement ceux qui se composaient de plusieurs bandes, étaient gravés sur cuivre, et l'on m'avait même assuré que MM. Haas, imprimeurs de Bâle de père en fils, en possédaient encore. Je me suis rendu chez eux ; mais, en leur absence, je ne pus avoir des renseignements précis. A la lettre que je leur écrivis à ce sujet je reçus la réponse suivante :

femme) se trouve dans la Bible in-f° ; la seconde (Eve présentant la pomme à Adam) est remplacée par une autre planche où on reconnait le dessin d'Holbein, mais dans le même format que les autres planches de la Bible. Quoique le sujet soit le même, la composition est tout autre. Au milieu se dresse le serpent à face humaine, non plus descendant de l'arbre, mais s'élevant de terre entre Adam et Eve.

(1) Ce titre a probablement servi à quelque autre ouvrage antérieurement publié.

(2) N'ayant pas, lorsque j'ai visité le Musée de Bâle, l'exemplaire que je possède, je n'ai pu vérifier si les gravures sont identiquement les mêmes. Voici le titre de mon exemplaire : *Das Newe Testament yetz klarlich auss dem richten grundt Teutscht, mit gargelerten vorreden und kurtzer schwerer örtter ausslegung. — Auch die Offenbarung Johannis mit hübschen figuren auss welchen man das schwerest leichtlich versten kan. — Zü Basel* 1523, et à la fin du volume : *Zü Basel durch Thomas Wolf in Jar* 1523, précédé de la figure en pied de Wolf avec les mots : *Digito compesce labellum.*

« Nous avons l'honneur de vous faire savoir que nous ne sommes plus en possession des planches en cuivre qui s'étaient conservées dans l'imprimerie de nos prédécesseurs. Après la mort de notre dernier frère Haas, en 1852, ces planches ont été vendues en adjudication, et, autant que nous nous le rappelons, ont été achetées par un juif nommé Schmoll. Nous ignorons leur sort ultérieur. Bâle, 1er septembre 1862. »

Dans le catalogue des objets que Boniface Amerbach, grand ami de Holbein et son exécuteur testamentaire, avait conservés, et qui pour la plupart font aujourd'hui l'ornement du Musée de Bâle, on trouve cette indication de la main de Basile Amerbach, son fils (1) : sur le premier tiroir on lit cette étiquette : HOLBEIN. Ouvrages qu'il n'a pas *exécutés de sa propre main*, 64 pièces : 1° figures de la Bible ; 2° Simulacres de la mort.

Ainsi donc il est certain que ni la gravure des compositions qu'il a faites pour ces deux ouvrages, ni peut-être même le dessin tracé sur le bois, n'ont été exécutés de sa main.

L'étiquette de l'autre tiroir porte cette indication : HOLBEIN. *Ouvrages exécutés de sa main.* Ce sont les dessins originaux déposés maintenant au Musée de Bâle. L'ornementation qui sert de cadre à ces dessins rappelle constamment le style des encadrements gravés sur bois qui décorent les impressions de Froben et autres imprimeurs de la même époque.

M. Passavant, qui, d'après Vischer (*Kunstblatt* de 1838, p. 197 et 1843, p. 631), a cité ce catalogue d'Amerbach, a commis une erreur, p. 362, en faisant figurer Érasme parmi les contemporains de Holbein qui ont attribué à cet artiste les *Simulacres de la mort*. M. Passavant fonde cette assertion sur l'indication donnée par Massmann (p. 38) d'une édition publiée par Birckmann en 1555, où se trouverait un traité intitulé *Erasmi Roterodami liber de Præparatione ad mortem* dans lequel ce fait est mentionné. Ce traité se trouve en effet à quelques exemplaires ; il a été supprimé dans les éditions de 1558 que je possède et dans les suivantes. J'ai donc eu recours à l'extrême obligeance du savant bibliothécaire de Munich, M. Halm, qui s'est assuré que dans un exemplaire de la bibliothèque de Munich qui contient ce traité d'Érasme rien n'autorisait une semblable supposition. D'ailleurs le traité d'Érasme avait paru isolément en 1534, quatre ans avant la première édition des *Simulacres de la mort*.

C ol. 81, . 7. Dans une composition dont il est difficile de deviner le sens, *lisez* dans la représentation *du Tableau de Cébès*.

ADD. 8. — Col. 83, à la suite du second alinéa, *ajoutez* : A la fin du volume on revoit le même Th. Wolf ; mais, au lieu d'être vu de face comme dans le frontispice, il est vu de profil ; la dimension de la gravure est plus grande et il est représenté sortant de sa maison, l'index placé sur sa lèvre, avec la devise : *Digito compesce labellum.* A droite on lit : *Dixisse aliquando penituit, tacuisse nunquam* ; et à gauche : *Multa quidem audienda, pauca vero dicenda.*

ADD. 9. — Col. 84. *Ajoutez* après l'alinéa placé au-dessous de la date 1526 :

Cette danse des paysans, qui très-certainement est de Holbein, diffère cependant de la danse des paysans qu'il avait peinte sur une maison située sur une petite place près du marché au poisson et dont j'ai pu comparer le dessin conservé au Musée de Bâle avec la gravure sur bois. C'est le même style, le même mouvement, le même art, mais la composition n'est pas la même. Je n'ai pu juger si l'autre composition de Holbein représentant Curtius se dévouant pour sa patrie, que Holbein avait peinte également sur cette maison, était la même que la gravure sur bois du même sujet que l'on voit figurer sur les livres imprimés par Froben et qui est aussi attribuée à Holbein. Patin a décrit dans son catalogue ces deux peintures, pour le prix desquelles il ne fut point donné à Holbein 60 florins, mais seulement 40.

Col. 87, ligne 10 en remontant : the goûd, *lisez* : The Ground.

ADD. 10. — Col. 88, après l'article 1544, *ajoutez* :

GRAVURES SUR BOIS EXÉCUTÉES PAR HOLBEIN POUR DES OUVRAGES PUBLIÉS A LONDRES.

La mort de Froben et celle d'Érasme mirent fin aux compositions que Holbein exécutait pour leurs ouvrages, et c'est à partir de cette époque qu'on voit paraître à Londres quelques gravures, les unes portant son nom en entier, d'autres ses initiales ; même dans celles qui sont anonymes, on reconnaît facilement le style de son dessin.

On conçoit que du moment où Holbein, protégé par Henri VIII, devint son premier peintre, il fut tellement occupé de travaux importants et particulièrement des portraits des personnes de

(1) Tiroir V. H. Holbenio imitatio aliena non propria ejus 64 (pièces).
Gedruckt (imprimés) III.
Biblia historia 2.
Totendantz 2 exempl.
Tiroir VI. Holbeins Gemina. grotz, klein von seiner hand 104. Dessins originaux maintenant dans la collection de Bâle.
Moria Erasmi hin und wider mit figuren (l'Éloge de la folie, avec les dessins de Holbein en marge ; l'exemplaire existe encore).
Ein buchlein darin by 85 Stucklin gerissen.
Ein ander Permentin mit ein stuck.
Erasmi effigies mit ein rundelin mit œffarben.

la cour, qu'il eut peu d'occasions de s'occuper de gravures sur bois. Il ne put toutefois refuser à l'archevêque de Cantorbery, Cranmer, d'orner de ses compositions le catéchisme qu'il offrit à Édouard VI, scène que Holbein a représentée et qui est si bien gravée que, vu la pénurie en artistes en ce genre où se trouvait Londres alors, je crois devoir en attribuer l'exécution sur le bois à Holbein lui-même. On remarque en effet une grande différence entre cette gravure et les autres que renferme cet ouvrage (1).

Holbein s'était lié d'amitié à Londres avec le chevalier Thomas Wyatt (en latin Viatus), dont il avait peint le portrait reproduit dans la collection Chamberlaine. Un autre portrait qu'il ne fit que de profil se voit dans une gravure sur bois imprimée à la fin d'un poëme, sur la mort de sir Thomas Wyatt par l'antiquaire Leland. Holbein eut sans doute des rapports avec cet antiquaire, puisqu'on reconnait la main de Holbein à quelques gravures qui ornent deux ouvrages de Leland.

ADD. 11. — Col. 91, *ajoutez* avant le dernier alinéa de la page :

On voit au Musée de Bâle, dans le volume destiné aux gravures sur bois attribuées à Holbein, plusieurs d'entre elles qui sont très-remarquables, entre autres le n° 223, petit in-folio représentant la Vierge avec l'enfant Jésus entre saint George et un archevêque. Elle porte la marque HH. (Voy. Rumohr, p. 92.)

Je citerai encore deux frises représentant l'une un cavalier et des combattants poursuivant un centaure : elle est très-bien gravée ; l'autre quatre enfants, chacun dans un rinceau : l'un d'eux tire de l'arc.

Col. 98, ligne 27, au lieu de la date 1538, *lisez* 1548, et ligne suivante, au lieu de 1536, *lisez* 1546.

Col. 100, ligne 8, Urse Graff, *lisez* Urse Graf ; ligne 28, au lieu de la date 1500, *lisez* 1508.

(1) On en peut dire autant de quelques autres du même livre.

Col. 101, ligne 12, au lieu de la date 1570, *lisez* 1510.

Col. 103, ligne 10 en remontant : Benedetto Mantegna, *lisez* Montagna.

Col. 106, ligne 12 en remontant, à la note (1), *lisez* (2).

Col. 112, ligne 4 en remontant : Renault, *lisez* François Regnault.

Col. 120, ligne 3 en remontant (à la note) : des Deux singes, *lisez* des Deux cygnes.

Col. 121, ligne 7 en remontant : au lieu de la date 1474, *lisez* 1489, *et reportez l'article de* PIERRE LE CARON à sa place chronologique, col. 132.

Col. 160, ligne 2 en remontant : en rythmes françoises, *lisez* en rithme françoise.

Col. 161, *supprimez la note.*

Col. 181, ligne 2 en remontant, *au lieu de :* Il est facile cependant... *jusqu'à la fin de l'alinéa, mettez :* Je me suis assuré que ces compositions sont des copies de celles qui furent exécutées en 1557 à Lyon, par Bernard Salomon pour Jean I[er] de Tournes.

Col. 200, ligne 18, J.-B. Silvestre, *lisez* L.-C. Silvestre.

Col. 211 et 213 : Jean Herenberck, *lisez* Jacques Herenberck.

Col. 207, RODERICUS, *Miroir de la rédemption*, lisez *Miroir de la redemption* (SPECULUM).

ADD. 12. — Col. 219, ligne 3, *ajoutez* en alinéa :

M. Guichard, dans un travail intéressant sur le *Speculum humanæ salvationis*, a établi que les gravures de l'édition de 1478 du *Miroir de la redemption de lhumain lignage*, étaient celles qui avaient déjà paru en 1476, à Bâle, dans une édition allemande du même livre, donnée par l'imprimeur Bernard Richel. Comme ce Miroir paraît jusqu'à présent le plus ancien livre à gravures lyonnais avec date certaine, le fait est curieux, s'il est bien démontré. Il indiquerait quel rôle important Bâle aurait joué à cette époque sur l'introduction de la gravure sur bois à Lyon.

INDEX

DES NOMS DES ARTISTES,

LIBRAIRES ET IMPRIMEURS.

Nota. Les noms des artistes (peintres, dessinateurs ou graveurs) sont indiqués par les petites majuscules; ceux des imprimeurs ou libraires, par le caractère ordinaire du texte. Les chiffres placés entre les crochets indiquent l'article plus spécialement consacré soit à un artiste, soit à un imprimeur ou éditeur.

D

E

F

G

INDEX

DES MARQUES ET MONOGRAMMES DES ARTISTES.

FIN.


TYPOGRAPHIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES & FILS
CESARE
VECELLIO

